

**GIOVACCHINO
ROSSINI PER
ENRICO
MONTAZIO**

Enrico Montazio

I CONTEMPORANEI ITALIANI
—
GALLERIA NAZIONALE
DEL MUSÉE DES

—————44 35 —————

GIOVACCHINO ROSSINI

PER

ENRICO MONTAZIO

Q. 25



TORINO

DALL'UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE
Via Carlo Alberto, n° 21, così Pomba.
1862

Diritti di riproduzione e traduzione riservati.

A RAFFAELLO FORESI

FIRENZE

Parecchie facciate di questo libricciuccio furono scritte, sacri per diti, fra voi e me nel conversare che avevamo insieme intorno all'illustre maestro. Taluna sono poi tutta farina del vostro sacco e mi son fatto scrupolo di non confonderla colla mia crusca. Però questo scritterello vuol essere a voi indirizzato di rila. E giacchè ho le mani in pasta, colgo l'occasione per avvertire il lettore — seppure una biografia di Rossini può fare assegnamento su lettori a questi chiari di luna — come fosse mio proponimento d'andare analizzando, non mica col contrappunto, ma col cuore in mano, tutti gli spartiti di Ros-

sini, dal primo all'ultimo. Ma mi troverai ad aver fatto i conti senza l'oste, cioè senza l'editore il quale, quando fui giunto alla metà dell'opera, mi avvertì che andando di quel passo il libricolo avrebbe varcato i limiti della discrezione. Perciò, se fin lì ero lìto di trotto, da quel punto corsi di galoppo, e alle ultime pagine a scatenacolla. Conoscevo bene parmi di non aver tralasciato alcuno dei fatti concernenti Rosconi più importanti a conoscersi. Chi sa per prova, come voi, quanto duolga rimettere in forma un lavoro buttato giù di getto, mi compiacqui se invece di riprenderlo nelle mani per stronderlo, emungerlo e rimpalpettarlo, ho preferito, venisse lasci compilato per una porzione ad analisi e per un'altra poco men che a sommario. Saluta.

E. M.

GIOVACCHINO ROSSINI

I.

Il 22 marzo 1861, una deputazione del giornalismo liberale parigino recarasi a Torino per assistere alla inaugurazione del monumento innalzato a Daniele Manin, e dalla metropoli piemontese portatasi a Milano, vi era banchettata dai confratelli giornalisti. In sulla fine del pranzo, una mano di popolo plaudente assieperò la casa ospitale, ed i giornalisti, com'è costume, si affrettarono ciascuno a fare il loro speech, terminato dai consueti ovvii.

Fra questi oratori Luigi Jordan, uno fra i più aderti, originali e briosi collaboratori del *Siècle* (1), presentossi sul balcone,

(1) Luigi Jordan, autore di varie e stimabili opere, e fra le altre del bel volume: *Les femmes deuant l'Échafaud*, recentemente pubblicato, non è da confondersi con quel suo omonimo che pubblicò testè un attempato libro sull'isola di Sardegna.

non seppe trovare che due parole, e queste furono:

— *Viva Rossini!*

La *evviva* parve intempestiva agli astanti abbenchè per gerboletta stessero zitti, bensì i cronisti di taluni giornali alla domanda dissero il fatto loro, ed a taluni quella esclamazione entusiasta apparve come una modificazione, giacchè, domandarono essi, come c'entrava là il nome di Rossini? ..

Jourdan non seppe o non curò le osservazioni de' cronisti milanesi. E forse non seppe neppure d'aver fatto quella *evviva*. Se la ha saputo dappoi, e' deve aver esclamato: *In vino veritas!*

Ma perchè la *evviva* parve intempestiva e perchè taluni cronisti, taldi patrioti della domanda, sentenziarono sul loro onore e sulla loro esistenza ch' e' c'entrava, in un ricambio di cortesie nazionali, come il cavolo a merenda?

Il perchè è presto detto. Rossini da parecchio anni in qua si scroccò la reputazione di reazionario politico, o per dirlo tecnicamente di codino.

Noi crediamo sinceramente esser codesta una fra le tante reputazioni usurpate che l'ignoranza, la intelligenza o la malignità degli uomini si piacquero a fabbricare. Noi siamo d'avviso, e ne abbiamo prove convincenti, codesta stolida opinione radicata in Italia, e anche più in Francia, non aver altro fondamento marchè nella fuga di Rossini da Ro-

logica, nascente e ributtata dalle esortazioni demagogiche del 48, nel rifiuto di versare servili tributi nelle mani di una plebaglia demoralizzata e inferocita, nella sua gratitudine verso Carlo X, nella sua apparente apatia per quei rigeneratori della italiana nazionalità. Ma i fatti s'addimostrarono quanto codesta sua scottellame sia apparente e non vada oltre alla buccia esterna. Non diremo del calore che ci mette nel parlar dell'Italia e della sua rigenerazione ogni qualvolta il discorso vi cade, e dell'ammirazione sua per la figura leggendaria di Garibaldi e per quella „cavalleresca“ di Vittorio Emanuele, il quale tenè gli tributava a buon diritto le insegne di commendatore dell'ordine mauriziano⁽¹⁾: non diremo dei suoi voti, comunque volgersero i tempi, sempre apertamente e risolutamente espressi a prò dell'Italia: tali dichiarazioni sono esiose e mal si confanno colla grandezza dell'animo e dell'intelletto di Rossini, ma s'affermandoci per ora solo al compositore, diremo ricisamente non apparirci musicista, costanco o precursore del Rossini, che al pari di esso abbia posseduto il sentimento patriottico e abbia fatto

(1) A chi non conta di effrette vanità facciam sapere che Rossini ricevette la croce di cavaliere della legione d'onore soltanto nel 1849, dopo aver scritto trenta opere. Nel 1832, Luigi Napoleone, allora presidente della Repubblica, lo fece commendatore di quell'ordine, e il re, nel 1833, gli iniziò la decorazione del *régent* d'Inghilterra.

vibrar più possentemente la fibra nazionale.

« Qualche anno fa — scrive un amico appendicista, Piero Ferrigni — nella musica ora rifugiato quanto di vita libera e d'ira compressa e di speranza virace si annidava nel cuore degli italiani, onde Enrico Reine ammirava in Rossini il più grande rivoluzionario del mondo ». E Giuseppe Martini, il quale non è davvero un codino, nè un amico dei codini, disse di lui: « Rossini è un tirano. Rossini ha compiuto nella musica ciò che il romanticismo ha compiuto in letteratura: ha ucciso l'indipendenza musicale; negato il principio d'autorità che i mille istituti a cretini volevano imporre a chi crea, e dichiarata l'onnipotenza del genio » (1). E valga il vero, da quale bocca, nei tristi anni che seguirono la caduta del colosso napoleonico, uscirono accenti più marziali e patriottici di quelli che risuonano nell'*Audace di Corinto* e nel *Guglielmo Tell*? Quel raso ispirato scelse più sublime e patetico il canto della redenzione come Rossini lo inneggiava nel *Mosè*?.... La fervida massa romanesca fa scaturire a volte la elettrica favilla patriottica dalla stessa utenza. Ella scoppietta, guizza e rifugge addove non pare dovesse celarsi: la sinfonia benaghiatrice della Garza laica ne è una prova: il condottiero ilustre dell'*Albanaisa* in *Algeri* ne è un'altra e cento più se ne potrebbero

(1) *Scritti d'un italiano vivente* (G. Martini). Lugano. 1847 Tom. II, *Filosofia della musica*.

citare diaminandolo unco superficialmente il vastissimo suo repertorio — dal Tancredi al Roberto Bruce, raffazzonamento della Donna del Lago che chiuse la carriera di Rossini come musicista drammatico.

Queste poche citazioni bastano a smentire chi ora per oggi, fidandosi alla caricatura, a guisa di ritratto di Rossini messa fuori da molti biografi (e, diciamolo pure, da quella sotta e falsa e perniziosa cosa che chiamasi voce pubblica) proclamano sacramente oasi ispirate dalla patria e della religione — le due muse supreme d'ogni città.

Chi si compiamente o accompitamente benissimo mostra non ricordare come le prime melodie improvvisate del Rossini fossero un inno repubblicano, e le ultime le *Stabat*.

D'altronde han torto sempre tutti coloro che in Rossini, come in ogni altro cospicuo ingegno, sono adatti a confondere l'uomo materiale dalle immateriale, la vita mondana e quotidiana da quella meditative, e delle colpe o dei difetti della indole, della educazione, della nascita han voluto solidali le opere partecelle dell'ingegno. Uno agnosto eppure delicatissimo e sapace giudice di Rossini, Raffaele Foresi, di tale mal vezzo scrisse egregiamente: «Giovacchino Rossini guardato come artista, è d'una sempre singolare. Quel che si sono firmati alla sua naturale indole lo han dipinto insensibile, scettico, stordito, derisorio. Ciò potrà essere anche ripetitivamente, ma egli ha molto sen-

gio e molta sofferia come artista, e i suoi tre più grandi dolori, intenzioni di passare in Francia, gli ebbe per il Barbiero, per la Donna del Lago e per la Semiramide. Nel Bossini è da distinguere l'uomo dall'artista: nell'uno sta la parte accidentale, nell'altro la sostanza della sua vita. A volte quando l'uomo rideva e piacevolggiava anche sopra se stesso, l'artista era mesto e generoso: quando si dava buon tempo, pur si tiravagliava intorno a qualche meravigliosa bellezza: quando lo lusingavano in mezzo alle allegre brigate: quando le donne stringovantilo fra le braccia amorosamente, quando uomini di vaglia ardevano di conoscerlo, l'orono degli impresarii che lo brissavano, dei cantanti che lo esibivano, dei gazettoni che lo frastavano, dei pubblici che lo giudicavano a ravvicio. Al passeggio, al giuoco, a tavola, in conversazione e fino in letto, questo uomo straordinario si divideva, e così dire, in due parti: viveva la vita ch'è comune a tutti, e viveva a un'ora la sua vita intima di speculazione e di creazione, vita misteriosa di que' pochi eletti che per altezza di spirito son più vicini a Dio. Il Bossini ha dato, per quel che se ne sa da tutti coloro che scrissero di lui, un'importanza non grave al suo vivere da privato, e poche cose da questa parte ha prese sul serio: all'incontro nell'arte da lui professata e in quasi tutte le dipendenze di essa, apparve logico e fermo. Giovacchino Bossini, affidile nei modi, com-

pagnevole e di lista vita nel mondo, facile e semplice nel trattare, arguto e scherzoso nel giudicar di tutto e di tutti, trasmutabile nel teatro delle umane vicissitudini, lo austero e saldo ne' suoi principii di artista, inecrollabile ne' propositi, fedele alla tradizione della musica patria senza esser pedante, e dirò quasi pertinace e vendicativo contro la ingratitudine dei tempi e degli uomini, e la bassa ingiustizia dei pubblici scrittori che lo censurarono; onde avvenne che dopo il fello ei non permise nè pure il pentimento, e non piegò mai l'animo nè per preghiere de' più stretti amici, nè per comfort di potenti, nè per ragioni di lucro. Altro dicalo sensuale e sciocco amante dell'ozio, sordo e indifferente alla gloria; io terrò ferma sempre la mia distinzione, e asserirò invariabilmente, ponendo da parte l'omoprevisto, che il cavaliere d'artista in Giovacchino Rossini è uno dei più interi e più grandi che sieno apparsi a' nostri tempi ».

Dopo l'assenza di mancanza di fede patriottica e di fede religiosa vengono di soprassello quelle d'invidia, d'acidia e d'avarizia. A Rossini non è concesso dal biografo ignorare varano dei piccoli capitali! . . .

In quanto all'invidia, Rossini tenero, è vero, alla lode, è però lungi dall'esclusivismo — perdono della barbara parola — e dal soverchio contar di sè, che pur sarebbe in lui più che in altri mai scusabile. Ma se all'encomio dell'intelligente è sensibilissimo, poco

ci s'affligge dello scolor del pedanti, pochissimo della calunnia dei maldicenti. Costui è indifferenza più che dispregio, comunque il disprezzare nove decimi dell'umanità possa esser lecito a chi la vide più da vicino e la studiò più intimamente forse di chiunque altro.

Raro avviene ch'ei parli di Bellini senza commoverci, e della musica del Catanese è ammiratore entusiasta. Non dirò degli incoraggiamenti e degli elogi che sono ricorsi di trovar appo di lui tutti gli artisti novellini, dacchè in quell'eccezionismo e ottimismo di Rossini parva veder far capolino un pò di malignità, come un serpente che mette fuori la coda da un cesto di fiori.

E se dei compositori più in voga appena accerbamente i difetti, la è franchetta e leale, non invidia. Come la venerazione e la stima di lui verso certi luminari dell'arte giunge sino a farlo derogare da ogni sua sfiladine, da ogni suo proposito, è bella prova la dedicazione tutta cordiale, tutta spontanea di venire in aiuto alla progettata erezione d'un monumento alla memoria di Luigi Cherubini colla esecuzione d'un suo lavoro musicale a quattro voci, da esso intitolato: *Il Canto del Tevere* e che fu, dopo le *Sinfon.*, la prima grand'opera inedita rossiniana eseguita pubblicamente col consenso e col concorso dell'autor.

Anzi, giacchè se ne presenta il destro, o l'angustia di queste pagine non permette

il vedere con più comodo sotto un lampo sublimo, sembraci voler la pena sia in esso offerta la bella lettera che a tale proposito scriveva Rossini all'amico suo Alfonso Beyer, laureato di qualche vaglia, già da vari anni passato dalla direzione del teatro dell'Odéon a quella del teatro imperiale dell'opera francese a Parigi.

Il musicista scrive in francese, lingua della quale meglio conosce l'ortografia e che per le sue frasi stentompate più gli riesce facile e familiare, cosicchè a volte ci scrive in francese anche agli amici suoi italiani.

« Monsieur et ami,

« Après une demande adressée par moi au comité de la société des concerts du Conservatoire de musique, je viens d'obtenir la faveur de faire exécuter un petit morceau vocal de ma composition, qui doit être donné par la même société pour l'obtention d'un monument en l'honneur et mémoire de notre et célèbre Chérubin. — J'ai composé mon morceau pour quatre voix de basse (de haute taille) à l'unisson. Son titre est le Chant aux Titans, et pour cette exécution il me faut quatre gaillards: je les réclame de vous qui en êtes l'éminent directeur. Voici les noms: Bréval, Cassan, Faure, Gelin, a parfaite vidence. Comme vous le voyez, je note par ordre alphabétique pour vous prouver à tout point validé de convenances théâtrales. Tenez-vous, mon cher monsieur Beyer, me donner une nouvelle marque de votre sympathie en vous tenant mon interprète auprès de ces messieurs, en les priant en mon nom de me prêter leur concours pour l'exécution de mon Chant

des Filles (1), dans lequel, rassurez-vous, il n'y a pas la plus petite roulade, ni gamme chromatique, ni trille, ni orpège; c'est un chant simple, d'un rythme classique et tout soit peu corré. Une petite répétition avec moi, et tout sera dit! Si ma voix me le permettait, j'irais bien solliciter (comme il serait de mon devoir) chez vos variétés locales réclamer la faveur que j'ambitionne; hélas! cher ami, mes jambes fléchissent autant que mon cœur lundit, et ce cœur vient à l'encre vous témoigner toute sa vive reconnaissance; il guide mes mains pour vous offrir les sentiments de la plus haute estime et l'amitié sincère de

« Faouy, ce 13 octobre 1861.

« Votre affectionné

« G. ROSSI,

« pianiste de quatrième ordre ».

Ciò in quanto all'invito.

L'accusa del peccato di pigrizia del quale tanto si fa carico al ministro dacchè rinunciò per deliberato proposito alla produzione di nuovi spettacoli melodrammatici, dopo gli ingratissimi trattamenti patiti a Venezia della *Seminamide*, o a Parigi del *Giustino Tell*, ci trova più increduli degli altri addolorati accumulati dai pigri contro il gigante. Allor-

(1) Questa *Comte des Filles* non è un nuovo lavoro di Rossi, ma s'è già precedentemente scritto per una sola voce. Cantato nel modo e negli stili designati dal Rossini, ridotta a grande sporcizia che la replicata tre volte più volte, nel varrà alcuni negare che ci sia stata persona al teatro dell'opera francese. Da tempo che l'odi sanguare a Parigi, mi sovvenni « Il *Comte des Filles* me deve inaugurer d'un gigantesco monodramme-vaudeville, tant que si barre avec d'un peccé, e tanta quella massa di affaristi ereditaria alla famiglia ».

quando un grande ingegno ha dato al mondo un capolavoro, egli, al veder nostro, ha compiuto l'obbligo suo, ed ha vi indiscretamente, ingiustizia e forse pericolo a domandargli di più. Quanto meglio sarebbe stato per la gloria di tanti grandi uomini ch'egli, dopo averci dato la moneta appesa del loro talento, non si fossero compiaciuti a darci ancor la moneta spicciola! Il compito d'Alfieri non vi par egli intero e compiuto anche senza i suoi sonetti, le sue canzoni o soprattutto senza le sue commedie? E l'aver scritto tragedie e melodrammi cresce forse d'un atomo la gloria di Goldoni?....

Se l'intelletto di Rossini non fosse tuttora operoso, come ci dimostra, fra gli altri documenti, la lettera che testualmente riferiamo, non avremmo diritto a domandargli di più di quanto egli ci ha dato. E siccome non è facile il raccontarsi d'un tratto l'inventario delle ricchezze di cui egli abbia erede, se vivente, il mondo dell'arte, recapitoliamo una volta per tutte il colossale patrimonio lasciato da codesto milionario del genio.

Dall'autunno del 1810 in cui venne rappresentato il primo suo lavoro melodrammatico, scritto a diciotto anni, sino al tre agosto 1829 in cui egli volontariamente chiuse la propria carriera col *Guglielmus Tell*, cioè in diciannove anni, ecco il tributo pagato da questo ingegno sorprendente alla ammirazione del coetanei e del posteri.

- 1811, a Bologna, al Corso, in autunno: L'equivoco straordinario, opera buffa.
- 1812, a Venezia, al S. Moisé, in carnevale: L'impresario felice, operetta.
- a Venezia, al S. Moisé, in carnevale: Il camello della valigia, idem.
- a Ferrara, al Concaale, in quaresima: Ciro in Babibanza, oratoria.
- a Venezia, al S. Moisé, in primavera: La zozza di via, operetta.
- a Roma, al Valle, nell'estate: Demetrio e Pezzino, opera seria.
- a Milano, alla Scala, stessa opera: La pietra del paragone, opera buffa.
- a Venezia, al S. Moisé, stessa opera: L'onorevole fa il ladro, operetta.
- 1813, a Venezia, al S. Moisé, in carnevale: Il figlio per disordine, operetta.
- a Venezia, alla Feste, stessa stagione: Torquato, opera seria.
- a Venezia, al S. Benedetto, stessa data: L'italiana in Algeri, opera buffa.
- 1814, a Milano, alla Scala, in carnevale: Aureliano in Palestra, opera seria.
- a Milano, alla Scala, in autunno: Il Furco in Italia, opera buffa.
- 1815, a Venezia, alla Feste, in carnevale: Stigmatista, opera seria.
- a Napoli, al S. Carlo, in autunno: Elisabetta regina d'Inghilterra, opera seria.
- 1816, a Roma, al Valle, in carnevale: Torquato e Pezzino, opera seria.
- a Roma, al Arcangelo, stessa opera: Il Barbiere di Salsglio, opera buffa.
- a Napoli, al Fiorentini, in estate: La Gazzetta, operetta.
- a Napoli, al Fondo, in autunno: Olinda, opera seria.

- 1817, a Roma, al Valle, in carcerale: *Concensu-
tola*, opera buffa.
— a Milano, alla Scala, la primavera: *La
Gazza ladra*, opera buffa.
— a Napoli, a S. Carlo, l'estate: *Arnica*,
opera seria.
1818, a Roma, ad Argentina, il carnevale: *Ado-
lfo di Borgogna*, opera seria.
— a Napoli, a S. Carlo, la quaresima: *Monte,
scatole*.
— a Lubana, Adina, o il Califfo di Bagdad,
opera buffa.
— a Napoli, a S. Carlo, la settimana: *Riccardo
e Zoraida*, opera seria.
1819, a Napoli, a S. Carlo, la quaresima: *Er-
mione*, opera seria.
— a Venezia, a S. Benedetto, la primavera:
Riccardo e Cristina, opera seria.
— a Napoli, a S. Carlo, la settimana: *La donna
del Lago*, opera seria.
1820, a Milano, alla Scala, la carcerale: *Bianca e
Faliero*, opera seria.
— a Napoli, a S. Carlo, stessa opera: *Massi-
millo II*, opera seria.
1821, a Roma, all'Apollon, in carnevale: *Mutibbe
di Sandom*, opera comica.
1822, a Napoli, a S. Carlo, la carcerale: *Zelmira*,
opera seria.
1823, a Venezia, alla Fenice, in carcerale: *Semi-
ramide*, opera seria.
1824, a Parigi, all'Opéra Italiana, in estate: *Il
viaggio a Maratea, o l'albergo del giuffè
d'oro*, opera buffa.
1826, a Parigi, al Grand Opéra, il 9 ottobre: *L'as-
sedio di Corinto*, opera seria.
1827, a Parigi, al Grand Opéra, il 26 marzo:
Mofes, opera seria.

1828, a Parigi, al Grand Opera, il 29 agosto: *Il conte Ory*, opera comica.

1829, a Parigi, al Grand Opera, il 2 agosto: *Guglielmo Tell*, opera seria.

In tutto quaranta opere in musica, intramontate, nei diciannove anni spesi dal maestro a comporle, di cantate, talune delle quali equivalenti ad un vero spettacolo, tutti, simfonie, quartetti, messe, duetti, notturni, cori, arie, pezzi da chiesa, da camera, da album accademici a varie centinaia, senza contare l'opera inedita, la *Figlia dell'aria*, il cui 1° atto fu spedito a Londra e non venne rappresentato pel fallimento dell'imprenditore, dodici arie musicali a una e due voci, composte nel 1835, lo *Stabat Mater*, composto nel 1841, *Fede, Speranza e Carità*, cori di donne, composti nel 1844, i nuovi pezzi di musica che quasi settimanalmente si facevano nelle sue serate, l'opera inedita *Giocanna d'Arco* ed altre che ne medina e forse nascostamente compisce, sovra soggetto italiano, per completare la 'quadruplice epopea melodrammatica che è sua mente, come spesso ne parlò agli amici, di condotta a fine, divisa in altrettanti grandi episodi della storia d'una grande nazione, epopea che ha per splendido proemio *Guglielmo Tell*.

E questa notizia, che forse noi siamo i primi a propagare, è risposta a chi appuntava la mente rossiniana di mancanza di unione nelle idee d'un gran concetto.

E tutto ciò valga a rispondere all'accusa d'accidia lancista contro Bossini.

Resta, dei tre peccati di cui i suoi giudici più benevoli gli han fatto una corona presso a poco come i Giudici ne fecero una al Cristo, quello d'avarizia, ma non vogliamo abbassare Bossini sino a raccogliere dal lungo la vile accusa e cambiarla in argomento di sfregio agli accusatori. Tanto varrebbe spendere oggi ragionamenti e dissertazioni a provar che Dante, come i suoi ingratì concittadini sentenziarono, non fu un barattiere, nè il Boccaccio, merlo-francescano e costello, fu tale empio che valesse la pena di violarne la tomba e disperdersne le ceneri, come fecero aiutati dalla plebe torinese i Cardinali suoi concittadini. L'assurda più che codarda offesa non merita essere accreditata con una generosa difesa. A corroboranza di prove, basti la citazione d'un fatto.

La *Semiramide*, dopo esser stata fiachata a Venezia, non ebbe migliore esito a Parigi nel 1825. — Ma bastò il volger di poche stagioni acciò il pubblico cambiasse completamente d'opinione sì in Italia che in Francia. — La *Semiramide* è oggi uno degli spettacoli meglio accolti sulle scene del teatro Italiano di Parigi. Ma, strana confusione, mentre essa rappresentasi tradotta in tutti i teatri musicali della Francia, al solo teatro dell'Opéra, sino al 1860, non fu possibile vederla esanguire. Si debbe alle premure di Méry, traduttore del libretto, e alla simpatia del Boyer

per Rossini, se il riceve più che scelto, il numero è clamoroso più che popolare repertorio del primario teatro francese, può finalmente fargli di questo capolavoro, Rossini, o per diritto d'autore o per parti di musica di danza così necessaria delle esigenze di quel teatro, potera aspirar a lauti guadagni in tale occasione. Del seguente suo biglietto al vecchio amico Carafa si rileverà come ne profittasse il generoso compositore (1).

« *Mon cher Carafa,*

« *Puisqu'on se propose de mettre en scène mon opéra *Sémiramide*, et que je ne m'occupe, in la salle, de rien de ce genre, je te prie de t'en charger et te donnet la latitude la plus complète pour tous les arrangements que tu jugeras convenable de faire. Comme ce travail sera ton œuvre, il sera aussi ta propriété, et tous les droits d'auteur, soit au théâtre soit au dehors, t'appartendront. Ton tout dévoué*

« *G. Rossini.* »

Era niente altro che un regaluccio d'oltre quarecentamila franchi quello che Rossini faceva con tal biglietto all'amico.

Del resto — calza qui opportuno il rilievo — se Rossini fu il più secundo fra i musi-

(1) Michele Carafa, il Nostro del compositore italiano, nato a Napoli nel 1783, era nel 1818 loro rappresentante in sua Gabriella di Vergy, scrisse varie opere, fra le quali la più popolare in Francia è *La Solitaire*. È professore al Conservatorio imperiale di musica a Parigi.

cisti, si ne fa forse sotto il rapporto pecuniario il peggio retribuito.

Nel 1822, dopo 12 anni di vita laboriosissima, durante i quali, senza contare i pezzi di miscellanea musicale, aveva composto 34 opere, al momento d'andare a Vienna, non era riuscito a raggranellare una somma equivalente neppure allo stipendio d'una delle cantatrici che oggi lo scorticano, e per meno, in effigie nelle sue opere a Parigi ed a Londra.

Eppure nessuna opera più grandi prodigi, nessuno sollevò la melodia e l'armonia, indivisibili sorelle, a regione più eterea e sublime.

Ed prese la musica melodrammatica ancor bambina e vergine dalle mani di Cimarosa e di Paisiello: senza defforarla la fece donna, senza corromperla l'abbellì: l'educò, la rinverò, la difese dal tocco dei profani. Egli si crebbe vendicatore di quanti gemeano sotto la tirannia delle servili pastore della gretta imitazione, e i quali non osavano emanciparsene.

Egli è solo ad ignorare la grandezza dei suoi fatti e del suo nome. S'en sente altamente di sé, nol dimostra e nol dice. Tutt'al più coll'intimo amico qualche volta gli avviene di lasciarsi andare ad un moto involontario, ad un gesto caratteristico. El pone sul cavo della mano un pizzico di tabacco da naso — giacchè della poltrona nicotiana egli usa ed abusa sin dagli anni suoi giovanili — e aguzzandosi sopra l'occhiello con un sorriso

egli dice: « Se sapete quante idee sono uscite di qui » Tu mi dipinto come arrivar-
saria accanto di Donizetti, di Verdi, di
Meyerbeer. Nulla di men vero. Nella musica
dei tre maestri — che un abisso separa gli
uni dagli altri — ciò ch'egli deplora è l'abuso
che vi si fa delle forze del cantante i quali,
gli sovraccaricati di fatica da Donizetti,
cadono rifatti sotto il pondo di cui li op-
primono gli altri due.

Vero si è che i detrattori di Rossini, all'e-
poca di Cimarosa e di Paisiello, messero con-
tra di lui identiche accuse. Ma egli, chechè
voglia dirsi, tentò solo di far giungere la
voce umana sin dove « umanamente » può giun-
gere. Giunse gli trullà per la testa di parre
il do di petto là dove lo posero Supren nel
Guglielmo Tell e Tamberlick nell'Otello.

A verun compositore dee il cantante culto
maggior d'affetto o di venerazione quanto
al Rossini. Egli lo fece artista come il Gol-
doni fece attore l'istrione. E come il Goldoni
tolse il mal vezzo delle commedie a soggetto,
così Rossini, pel primo, scrisse tutta la parte
al cantante; gli indicò ove porre le acrobazie
ed i frezzole di cui abusava a proprio senno
e di cui impazziva all'impazzata la propria
parte.

In quanto al feroce ed invido antagonismo
che alcuni biografi si diletano a far regnare
fra esso e Meyerbeer, seppur reggino esiste-
re i due grandi maestri, incliniamo a cre-
dere la non sia che superfinezza e cedevole,

comunque i pectosi amici, gli zelanti clienti abbiano fatto ogni sforzo affine di cambiar la poca simpatia in odio assoluto e irreconciliabile. Codesta raggione — se così la si vuol qualificare — data dalla rivoluzione del 1830, epoca in cui gli esultanti che col nome di maderou salirono al potere, vollero, per uno nella serena regione dell'aria, perfino nella musica, dar segno e per giunta del loro esultamento. Si fu per loro opera che venne tolta a Rossini la pingue pensione assegnatagli da Carlo X a cui stringevolo sincera amicizia; si fu per loro impulso che il nome di Meyerbeer venne spinto alla stelle, cercando con esso offuscare ed eclissare quello di Rossini, come se ambidue non fossero degni di brillar di conserva e come se due grandi luminari si dovessero escludere a vicenda.

D'altronde, ora ancor per Rossini già non fosse compiuto il predistallo su cui s'insolza il suo simulacro e incominciato il giudizio della posterità, nulla è nelle opere dei due capriccioli che le tenebre sembrarebbero incompatibili e tolga alle une di brillare laddove le altre brillarono. E' pafoum due flumi, uno dei quali scorre più pacato, più misetoso, più regale, l'altro più querulo, più spumante, più rapido, ed ai quali è permesso scorrere paralleli, senza tema che la loro onda possa sfagliarsi o confondersi. Meyerbeer nel suo fare personifica quasi e materializza le tendezze, i tipi, le passioni del Nord. Rossini, in tutte le sue manifestazioni è in-

contestabilmente la personificazione del Melozzi. — La musica, come la poesia, fu spesso rassomigliata alla pittura. Il paragone ingenuo ci sarà adunque senza difficoltà concesso. Le opere di Rossini han pur contorni, non rigidamente scolpiti, ma tondeggianti, voluttuosi, ed in un vigorosi e grandiosi quasi potremo tracciarne Raffaello e Michelangelo. Quello di Meyerbeer invece direbbesi avere i saglienti loro contorni tracciati di scuro come usava Rembrandt, e di sanguigno come costumava Rubens.

Verdi, nelle varie sue maniere, tentato, sfornato, più che padroneggiato e conquiso, può più facilmente confondersi, dentro simili rispetti, ai due maggiori maestri. Anzi è detto, diciamolo pure, il complesso di tutti gli altri maestri, non già migliorati, ma riformati. Le più belle opere dei predecessori appartener al musicista di Busseto come vivande belle e ammantate su d'una splendida mensa. Egli farà sul proprio piatto una buona fetta di tutte, le ridasse a gusce di polpetta e le condì abbondantemente di pepe rosso.

« Quell'uomo di ferro che si chiama Giuseppe Verdi — dice con un po' di manierismo nella forma ma con molta verità nel fondo il già citato Forcé — in cui non so se maggiore sia la prepotenza del valore o la virtù della lingua, la necessità dell'arte spinse in un tramide insieme con Giacomo Meyerbeer. Posti alle porte del tempio d'Euterpe, cui rendono immagine dei due melossi di

marino che lofe si affacciava all'entratura della galleria degli Uffizi, e pare che ci gridava: Dopo noi il secolo!

Or perchè nel secentismo non precipiti la musica come ebbe a precipitar la letteratura, altre appiglie migliore non veggiamo fuorchè ripercorrere partione del fornito e fallito cammino, prendendo per mano, come guida sicura, Rossini.

Del cui compito, della cui influenza e del cui ingegno nell'arte musicale non sappiamo meglio dare un cenno complessivo e generale qual convenga a chiudere questo troppo lungo proemio a troppo breve biografia, quanto nel riferire un altro brano di bella prosa del Foresti, in cui l'evidenza del fatto cammina di pari passo all'eloquenza della parola.

« Dopo la matrona divorsa apparecchiata dagli indotti ingegni che le procedono, il Rossini fu l'uomo cui la sorte degnò di rappresentare il rivolgimento musicale che si operò nelle scene italiane e forestiere, e di compierlo. Il Mirabeau scatenò la Francia nel suo gran moto politico, Napoleone la incatenò: il Rossini rimase un sé le forze dispari d'ambidue. La prerogativa della sua prima musica è un'eloquenza, una fecondia melodica che non ha rivali. E un linguaggio chiaro come la luce, rapido come l'anima, singolare come tutta ciò ch'ebbe vita al mondo per produzione spontanea, ingenuamente sincero come il sorriso della gio-

veniva, mollemente amoroso come l'amplesso della nostra danza, splendida e caldo come il sole d'Italia, irideggiante come i nostri tramezzetti, fiero ed aperto come i volti della razza guspetica, rigoglioso come la vegetazione delle nostre campagne, ideale come le meraviglie dell'arte greca, vero come le manifestazioni sensibili dell'anima umana. Il Rossini profonde i tesori della melodia a piene mani, nè la vena gl'impoverisce. Miratelo nella *Alfonsa* in *Algeri*, nel Turco in *Italia*, nel *Barbiere di Siviglia*, nella *Cenerentola*, nella *Matilde di Shabran*, ore ride del riso delicato ed arguto di Menandro: miratelo nel *Tancredi*, ore la semplicità dell'antico tempo e la cortesia e la lealtà cavalleresca sono ritratte co' lunghi periodi di ingenua e pure cantilena, e con grande sobrietà d'armonie: miratelo nella *Semiramide* e nel *Riccardo e Zoroide*, ore la perla e i diamanti paiono piastre di mano alle divinità del racconto orientale. Nell'*Otello*, nella *Gazza ladra*, nel *Mosè*, nella *Zelmira*, oltre alla dovizia delle idee musicali e alla bellezza elegante e spontanea della melodia, appare sovente quel fare sublime che pone in concordia il soggetto poetico coll'interpretazione musicale, l'armonia colla melodia, il costume di portamento coll'intonato, il severo col dilettoso, il cuore coll'intelletto, il reale coll'ideale, la libertà dell'anima colla necessità dell'arte. Però nessuna di quelle opere ci dà un tutto omogeneo e

compatta, scene intiere e lunghissimi tratti di quella perfezione che danno notai: ma spicca ancora il capriccio brioso della fantasia indomabile, la giocondità dell'anima spensierata che sente il bisogno di compiacere unicamente a se stessa, sfogandosi alla libera in un'onda di voluttà, come l'anguisole che gorgheggia per istinto nella stagione de' suoi amori. Questo è un ondeggiamento fra il sentire per sentire e il sentire pensando il trapasso naturale dalle affezioni inconsiderate e pur poetiche della gioventù, ai sogni splendidi e meditati della matura età; in tutta peraltro c'è una ragione di essere, una giustificazione di fronte all'arte e alla logica stessa dello spirito, inquantochè se il Rossini nella sua prima maniera, e in parte nella seconda, non è sempre fedele al testo poetico o alla natura dei personaggi o al fatto drammatico, ciò non significa che quella musica sia un suono privo di senso e di alcun valore. In tal caso la melodia esprime se stessa e non ha per tema che l'elemento da cui deriva: è un libero e immediato riflesso del cuore al quale risponde direttamente la sensibilità di chi ascolta, il linguaggio vago e sospeso della vita intima, sensuale sia circoscritto da alcuna causa che venga di fuori: è come una pura contemplazione, è come un'estasi di gioia. Passando a comporre il *Giuliano Tell*, il Rossini lega con amore in un volume, per dirlo con Dante, ciò ch'era sciolto e

spazio nelle varie scuole e nei lavori dei grandi maestri. Egli concilia gli elementi delle due scuole italiana e germanica, e trova in Francia un terreno adatto a incarnare il suo disegno. Questo dico, dacchè la Francia non rappresenta in guisa distinta una scuola musicale, ed è stata sempre più presto un ginnasio o una palestra, che una viva sorgente di creazione. Di fatto il Gretry soggiornò in Italia per alcuni anni di sua gioventù, e trasportò quindi in Francia un peculio di roba nostrale che lo fe' passare colla per un epulone. Il Glück, tedesco, e il Piccinni, italiano, accendono una guerra di partito, ove figurano per opera di penna il Laharpe, il Marmontel, il Suard, Fabre d'Audoubert e il Ginguené: e questa guerra altro non è se nonchè una copia dell'altra suscitata a proposito del Lullu e del Rousseau, per la quale il Gian Giacomo Rousseau e il becone di Grimm sostengono la tesi che non solo la musica francese non era abile a cimentarsi colla italiana, ma che, « a dirlo schietta, vera musica francese non ce n'era e non ce ne poteva essere ». Dopo il Glück esce fuori il Méhul e lo umilia, dandogli la pillola con un po' d'oro italiano: *Italian! Italian! Affrettatevi e Cherubini, o Spontini, o il teatro melodrammatico in Francia muore di sfacimento. Non lo vedete che dà in tizio?* E qui i due fortissimi ingegni compongono una quantità di belitalo-germanico, fra i quali *Le due Giornate* e la *Pastorale*. E l'ammalato

si rita. Ciò basta quanto alla così chiamata scuola francese, la quale a mo' del Pantalon romano è tempio e ricetto a tutte le dottrine » (1).

II.

Rossini ha avuto maggior quantità di adepti devoti e di ammiratori entusiasti quanto Beethoven. In paragone di questi, i detrattori, dopo i primi suoi anni di prova, non furono che un drappello rispetto ad una legione. Come sempre succede, gli oppositori più accaniti si trovano infra le file dei compositori e dei musicisti, i quali sono i meno adatti ad analizzare ed a sindacare l'entusiasmo delle moltitudini; imperocchè i maestri ragionano col cervello e le moltitudini col cuore: gli uni han per norma la grammatica, le altre non danno ascolto che alle proprie sensazioni. Nessun musicista venne più aspramente appuntato dei Minossi dell'arte quanto Rossini e quanto Meyerbeer d'avere oltraggiato, violato le regole più fondamentali della musica, eppure Rossini e Meyerbeer sono incontestabilmente

(1) Questo bel brano di articolo e il altri frammenti che trovano nel *Furore* nella presente biografia, sono tutti dall'estate 1831 ed estetiche musicali da esso intese, senza nome d'autore, nella tre annate del *Piccolo Ariete*, giornale (e consiglio lo intitoli, Capricci musicali d'una brigata di begli umori) da lui fondato e diretto a Firenze.

i musicisti capiscuola, i dittatori, i maestri del secolo. Anche a Voltaire venne rimproverato di non saper l'ortografia, e l'astorico Rivarol rispondeva: « Tanto peggio per l'ortografia! ».

Da quarant'anni i biografi di Rossini intendano l'Europa colle loro brochures, le quali talvolta, come nel caso di Göttinger e di Stendhal, assunsero proporzioni d'opere voluminose. Questa coltura imperia, anziché agevolare, l'assunta nostra. Per buona sorte, scorse tra biografi di Rossini: libellista superficiale e malizioso, come il signor Jacquet (di Mirécourt), i romanzieri aridi dello scandalo e più abili a narrare un aneddoto spocioso che a formulare un giudizio artistico, come Ed. M. Göttinger, il quale scrisse in tedesco tre volumetti pubblicati a Lipsia nel 1852 e tradotti a Bruxelles nel 1858, i biografi serie diligenti di Rossini si contano sulle dita. Alle loro teste, non less'altro per ordine di data e per forma, va messo il Dr Stendhal, meglio noto sotto il nome di E. Bayle, il quale stampò due volumi intitolati *Vie de Rossini*, la cui 1^a edizione comparve nel 1834 e l'ultima a Parigi nel 1854, nella collezione delle opere complete del romanziere ambasciatore, del psicologo viaggiatore, del delirante eccentrico, esclusivo ed umorista. Stendhal abito l'Italia durante il decennio delle maggiori glorie di Rossini, e fu suo amico ed ammiratore al punto di seguirlo di città in città per assistere alle prime rappresentazioni della sue

opere. Ma scrivendo esse quando la polemica maggiormente inferviva fra i partigiani di Rossini ed i suoi avversari, ricamente trovasi imparzialità nei giudizi dell'autore delle *Passagiate in Roma* e della *Certosa di Parma*: lo spirito di discussione sovrasteggia quello di osservazione: lo spirito militante fa torto a quello del critico analizzatore. D'altra parte, De Stendhal si ferma nella sua biografia al 1819, sicchè non comprende neppure la prima epoca della carriera di Rossini e vi è tacitato per conseguenza tutto quanto occorre a Rossini del suo insuccesso nella *Semiramide* a Venezia, epoca culminante della sua vita, un poi. Inimico irragionevole e sistematico della scuola alemanna, De Stendhal critica Götter, solo perchè crede vedere una velleità d'imitazione germanica, una concessione a ciò che allora chiamavasi romanticismo e che pare decadenza e corruzione, mentre era emancipazione e rinnovamento. Coloro che li appendicisti parigini han convenuto chiamare i fratelli sistemi della *réclame musicale*, i due Escudier, editori di musica e direttori del giornale *La France Musicale*, han pubblicato, nel 1864, un libro di 328 pagine, intitolato: *Rossini, sa vie et ses œuvres*, il quale altro non è che un prosaico inventario dei fatti rocciniani, probabilmente scritto con secondi fini da editori e da agenti teatrali. Ma l'inventario è diligente, e se di critica e d'imparzialità non ha neanche l'ombra, chiunque vuol co-

nonché l'operosa vita artistica di Rossini non può dispensarsi di consultarla. Per ultimo, Enrico Blaze de Bury, nella *Revue des deux Mondes* del 1854, pubblicò tre lunghi articoli intitolati: *Rossini, sa vie et ses œuvres*, i quali costituirebbero il lavoro critico-biografico più esattissimo su Rossini, ove egli, valendosi dell'opera dell'Einiger, allora non peranco pubblicata in francese, non si fosse fatto lento riprodurre scene ed episodi della vita di Rossini sui quali è permesso il dubbio e dovettero il silenzio. Appunto per essere quel di Blaze il miglior lavoro che si conosca sopra Rossini, il Mercant, giunto la consuetudine dei libellisti spudorati, più lo volge in disdegno e più lo mette a sacco. In quanto a noi, ristretti dentro angusti limiti, volentieri rimandiamo i nostri lettori alla fonte, non purissima, ma ricca e refrigerante del signor Blaze, in attesa che nell'Italia sorga il biografo il quale faccia testo coesivo e rimandi a scuola tutti i precursori. Per ora disgraziatamente siamo lontani non solo dal possedere il migliore biografo di Rossini, ma lontano dal contare molti uomini di schiette e spregiudicate anime e di illuminato intelletto i quali siano pronti a sottoscrivere la ricca sentenza di Blaze: « esser quella di Rossini una *flacourina*, la quale avrà il privilegio di sopravvivere in un con sole altre cinque o sei figure del secolo ».

III.

Abbiamo già detto che in Rossini bisogna distinguere l'artista dall'uomo. Questa distinzione, peraltro, non possiamo farla in un compendioso abbozzo biografico, nel quale le passioni dell'uomo vengono ad ogni tratto a frantumarsi alle ispirazioni dell'artista, le perfezioni dello spirito vengono ad ogni tratto adombrate dalle imperfezioni della materia. La è opera da psicologo o da fisiologo, non nostra. E anche soverchia bisogna per noi il tener dietro alle fasi d'una vita così colma di avvenire, così ricca di accidenti, ed appena ci basta lo spazio a prender nota delle più importanti fasi di essa, o registrarne gli aneddoti più autentici, senza permetterci riflessioni più o meno morali, apologhe più o meno opportune. Semplici narratori, non spetta a noi il decretare l'apoteosi a Rossini, nè lo ingigantire le fattezze alle proporzioni di un semidio, nè lo impicciolire e deformare in guisa da farne una caricatura. Le fasi di quell'esistenza così romantica e le opere di quell'uomo così multiforme, noi le vediamo nè più nè meno come una serie di fotografie attraverso le lenti dello stereoscopio. E come l'epigrafe di quella duplice serie potremmo volentieri, se non temessimo di passar per pedanti, il verso licenzioso che Rossini senza volerlo prese a

precetto di sua vita: *Rome som, nihil humani a me alienum puto*.

Grande alla periferia stereotipata in tutte le epigoni, in tutti i sonetti, in tutte le odi che da cinquant'anni in qua furono accasitate dinanzi al grande maestro, a nessuno è lecito ignorare qual sia stata la città italiana che abbia dovuto al caso il privilegio di dirsi la patria dell'Orfeo del secolo. Sino alle invasioni del romanticismo, Rossini non aveva altro battesimo da chiunque maneggiasse la penna all'infuori di quello di cigno parante.

Si fu infatti in quella piccola città sull'Adriatico che una bellissima corista e seconda donna di una compagnia ambulante fu presa dalle doglie del parto, e messo al mondo, il 29 febbraio 1792 (un anno bisestile, come per far la cosa meno comune) Giovacchino Rossini. La vecchia zingarella chiamavasi Anna Guidarini ed il marito di lei, Giuseppe, rampollo degenerato di un'antica famiglia decaduta, era un men che mediocre suonatore di corno, il quale faceva parte della nomade brigata a cui apparteneva la moglie.

Le avventure del figlio ci davan bastantemente da fare senzachè ci diffondiamo a narrar gli andori un po' zingareschi della poco artistica coppia, eretti diacca in diacca, costretti a far spettacolo di sé sopra quattro assi sconnesse, erette in un angolo delle piazze di mercato, e quasi sempre preoccupate della soluzione del terribile problema di attaccare il pranzo colla cena. Di queste

compagnie ambulanti se n'è oggi mai sperso il seme, e chi fosse vaglioso di conoscerne le coniche geste, leggerà con qualche piacere il poema che Filippo Panzeri consacrò a questa rassa locale col titolo *Il Poeta di Testro*.

La città veramente originaria della famiglia Rossini è Lugo. Ivi i parenti del futuro signor avevano residenza stabile: ivi facevano sosta nelle loro scorrette saltimbanchesche: ivi la bella Guidarra, poté alla fine comprare una modesta casetta, col piccolo peccello mesto assieme un po' alla volta e furia di suonare anette e di lanciare occhiate fulminanti sul pubblico di facile contentatura. Se non siamo male informati, Rossini conservò ancora, in memoria dei genitori, codesto immobile, poco prezioso per chiunque altro, e Lugo, per onorare l'illustre cittadino, non trovò di meglio oltre l'elevarlo, nel 1863, alle dignitose funzioni di consigliere municipale.

Fra gli avi del signor, o dell'Orfeo, come meglio piace ai letterati, due soli tramanderanno il loro nome alla posterità. Fabrizio Rossini, governatore di Ravenna, nell'anno 1570, venne mandato in deputazione da condotta città presso Alfonso II duca di Ferrara. Pietro Rossini, nato a Pesaro come il pronipote, pubblicò una Guida di Roma ad uso dei forestieri, col titolo siccome si pedantesco: *Il Mercurio errante delle grandette di Roma*, libro che ebbe parecchie edizioni,

L'ultima delle quali, colla data del 1715, è dedicata al cardinale vescovo di Praga, conte Filippo di Lamberg.

Il piccolo Giovaschino diventò il Beniamino della mamma, della quale redò la bellezza e fece gli anni sensuali e vagabondi. Essa non si volle mai separare da quegli che chiamava il suo Adonismo, e perciò sino all'età di 7 anni si seguì i genitori nelle loro escursioni, ora percorrendo e soffrendo dentro al paterno corno, ora contraffacendo i trilli e gli equivoci gorgogli massimali.

Fermatosi a Bologna, l'Adonismo s' ebbe, nel 1804, i primi rudimenti di musica da un maestrocello di quella città, Angelo Tessei, che attratto dalla leggiadria e dalle precoci disposizioni musicali del monello lo ammise gratuitamente nella propria scuola. In pochi mesi, quantunque ci sapessero appena leggere e scrivere (ed ancora oggi Rossini non scrive l'italiano senza qualche errore d'ortografia, né la grammatica la mai il suo forte) lo stregio e brioso ragazzino ne seppe quantum satis per poter cantare come uccellinca alle funzioni delle chiese, e così giunse a bascare qualche madonnina (1) che i facili genitori gli rilasciavano per le sue piccole malestesse.

Due anni dopo (allora l'Adonismo ne aveva 16) egli, senza darsi molta pena di

(1) Piccola moneta romana d'argento del valore di 33 centesimi scudi.

studiare, era già divenuto abile accompagnatore al pianoforte, leggeva ed esegiva qualunque pezzo di musica a prima vista, di guisa che suo padre potè opportunamente mettersi a profitto i talenti, e durante circa un anno, cioè nel 1807, egli disimpegnò le importanti funzioni di maestro dei cori nelle compagnie ambulanti di cui facean parte i genitori. Ma quel genere di occupazione non gabbera gran fatto all'infanzia, di quale s'era già permesso qualche scappasella. Egli ebbe un bel dì un grave alterco col padre, in conseguenza del quale lasciò speo facto la nomade professione, e mediante la protezione di una ricca famiglia di Pesaro (quella della contessa Olimpia Perucani, che il principale biografo di Rossini qualifica di giovane vedova piena di seduzione e la quale fu poi nostro sedicente don Giovanni qualche cosa di più della prima amante di Faublas, la immaginaria contessa di Lignolle, e qualche cosa di meno della prima ispiratrice e iniziatrice di Gian Giacomo, la troppo reale Eleonora de Waccai) egli venne ammesso il 20 marzo 1807 nel liceo di Bologna, nella classe di contrappunto del padre Sissalao Mattel.

Contando colla bella contessa i del rollatori delle opere alla moda, il don Giovanni di Mozart e l'Arnold d'Haydn, e bevendo nelle sue rare pupille i primi sori della coppa d'amore, l'amburbe Adonciofo aveva promesso a se medesimo di devenir

compositore e di far cantare musica di sua invenzione alla gentile protettrice. Di fatto, il dì 11 agosto 1808, ci lo fece trovare sul clavicembalo una cantata: *Il pianto dell'armonia per la morte d'Orfeo* ad essa dedicata. Eseguito all'accademia dei Concordi di Bologna, quel primo componimento valse grandi plausi al maestro in erba, in un col diploma di direttore di quella società musicale.

Tale successo inebriò il giovanotto. Gli pareva s'egli avesse il diritto di piantar lì per lì studi e maestro. Per lo meno s'gliene diede il pretesto.

Il padre Contrappunto (non Adone-Giovacchino aveva soprannominato il vecchio professore) fu del quel giorno negletto affatto ed il loco più non rivide il baldanzoso ed infingardo scolare. La graziosa protettrice, a quanto pare, incoraggi tale scappata e lo confortò nell'ambizioso progetto di farsi oramai compositore. Un anno dopo, a dar retta a Stodhal, egli aveva già musicato un dramma lirico il cui libretto gli era stato scritto da una sua parente, la signora Viganò Monibelli, ma che non venne eseguita se non tre anni più tardi.

A questo punto havvi una grande divergenza fra i biografi di Rossini. Göttinger e Blazé pretendono che protetto e protettrice esordissero con una specie di fuga, non musicata, a Venezia, ove il galante maestro, nell'autunno del 1810, fece rappresentare al

teatro San Moisè, dalla Morandi e da Raffanelli, De-Grecis e Ricci, una foresta in un atto del poeta Rossi, la commedia di matrimonio che i due biografi asseriscono aver riscosso un successo entusiasta. Escudier, invece, *Stendhal* ed altri negano la fuga e il successo. Secondo questi ultimi, anche il secondo tentativo di Rossini, consistente nell'*Equivoce stravagante*, opera buffa fatta rappresentare l'autunno seguente al teatro del Corso a Bologna, dalla Marcolini e da Vaccani e Rosich, s'ebbe un esito negativo.

Se nel 1835, visitando il gran maestro a Parigi, nella sua casa della Rue Basse du Rempart avessimo potuto immaginare che un di avremmo avuto il piacere incarico di compilare la maliziosa sua biografia, ci saremmo accordati a sottomettere alle sentenze del solo giudice competente i testi contraddittorii. Avendolo trascurato allora, non possiamo farci adesso. Forse se il maestro ci assiste, ci verrà fatto di risolvere il non grave dubbio in una seconda edizione di questo libriccino, data e concessa che ci tocchi tanta fortuna. Per ora contentiamoci d'aver constatata la flagrant contradiction.

Bologna non andò più a' versi del giovane compositore, e da quella volta in su noi asseriamo non aver egli più dato le prime di alcuna opera alla città dottorale.

Del resto, tale è stata sempre l'abitudine

del maestro. Chi non mi vuole, non mi merita: dis'egli col irto proverbio. E Venezia e Parigi diedergli agio a mostrare aver egli pertinacia di carattere e fermezza di proposito.

Un facile amoretto lo attirò a Venezia di bel nuovo ed ivi nel carnevale del 1811-12 si fece rappresentare al teatro l'ingenuo *fabus*, operetta in un atto, piena di sentimento, di spontaneità, di brio, la quale ci rammentiamo aver udito con piacere estremo nella prima nostra giovinezza, e le cui più gentili cantilene furono poi riprodotte, con leggiere varianti e abbellimenti, nei principali spartiti di Rossini dei quali fecero il successo e la popolarità. Codesta farsuola ebbe tal successo che venne rappresentata una cinquantina di sere di seguito e valse all'autore un centinaio di zecchini. Il genio s'era ormai svegliato e nel cervello in ebollizione del maestro le idee madri brulicavano già come le api feconde nell'alveare in fermento. Lo schiumo sacro che popolava la mente del musicista, doveva in men di dieci anni popolare il mondo di melodie squisite, deliziose e confort del secolo forse più tempestoso della civiltà moderna. In quel solo anno (1812) Rossini compose trenta dozzine di spartiti: *Il cambio della voligia* farsa scritta a Venezia per la Marsolina, ma che non è accertato se fosse ivi od altrove mai rappresentata: *Cire in Babilonia*, antiche eseguite nella

quarantina al teatro Comunale di Ferrara: *La scala di seta*, barlotta — e fu una vera barlotta fatta al pubblico ferrarese — L'occasione fu il ladro, altra farsa per San Moisè, ed il primo suo legittimo successo nell'opera seria: *Demetrio e Polibio* rappresentato a Roma nel teatro Valle della allora famiglia Mombelli — e *La pietra del paragone*, opera buffa per iscrivere la quale la Marcolini lo fece scritturare dall'imprendario della Scala di Milano.

Il *Demetrio e Polibio* fece dire ai Romani che Cimarosa era rodiero in Rossini. La ingenua carolina: Piena di contento al seno e al duetto inestricabile: Quanto con la pura amore, produsse sorretto sulle dame del Tevere una sì profonda impressione che la metà del bel seno del bel mondo romano spazimò d'amore e d'entusiasmo pel maestro. Nè l'amore fu sempre platonico. Rossini allora creduto, come dicemmo, la bellezza materna, egli andava altero della requisi delle sue forme che servirono di modello a Canova, ed abusando finchè può dei fuici suoi requisiti, fece sempre proceder di conserva i trionfi artistici e le conquiste amorose.

La pietra del paragone considerato da vari biografi come il capolavoro rossiniano nel genere buffo (ed in quel caso avremmo a muovere acerbe lagnanze agli impresarii che trascurarono risuscitarlo) riuscì tale trionfo che da tutte le città lombarde accor-

reano ogni giorno brigate e combricose
bramosi di verificare colle proprie orecchie
i miracoli di cui era detto artefice il nume
dio della musica. Le donne, al solito, se
perdeano la testa, e in mancanza di que-
sta, altre cose perdibili. I giornalisti, peral-
tro, vibrarono le prime staccate alle arma-
ture adamantina del maestro. La loro in-
sostituibilità venne rievagliata dal ridicolo
personaggio di Marforio, caricatura giorna-
listica introdotta nell'opera, e cui il poeta
Romanelli, che imitò il suo libretto dalle
Femmine Savantes di Molière, fa esclamare:

Mille voti al ruolo lo stendo
Con un colpo di giornale.

D'allora in poi, per lungo anni il gio-
nalismo d'Italia si fece il compiacente in-
terprete della pedanteria scolastica la quale
in tutti i tempi ed in tutti i paesi, ma so-
prattutto nel nostro, non seppe mai per-
donare all'ingegno i liberi voli al di là delle
verrili postule e le conquiste audaci sulle
convenzioni e la routine. La discondanza
di Zola è indigestibile, e Rossini ebbe il
buon naso di lasciare quei casi da pagliaccio
della critica abbaiare alla luna, chiaman-
doli: gelosi e sciocchi. Del resto, egli si of-
feriva volentieri alla canino zanna
della critica, se vera è la seguente confe-
ssione che Stendhal pone sulle labbra di
Rossini.

« Se leggesi due volte i miei manoscritti

non avrei da rimproverarmi tanti errori, ma sapete che ho appena sei settimane di tempo per comporre un'opera. Durante il primo mese d'una scrittura io mi diverto, e quando volete che mi diverta se non alla mia età e co' miei amici? Volete che aspetti a diventar vecchio e invidioso? Alla fine giungono gli ultimi quindici giorni: tutto la mattina scrive un duo od un'aria che vien posata la sera..... come volete che mi accorga d'uno sproposito grammaticale negli accompagnamenti?

Tale ingenua confessione ha di che fare arrossire il naso a tutti i pedanti ed è da figurarsi se sul tema fornito da Rossini stesso i castropensieri, i barbassori, i contappuntisti si resistono dal ricamare dissertazioni anti-rossiniane. I Francesi strepitarono più degli altri, e dopo aver dato durante tutta una vita dell'arione (*harfleur*) a Gluck, continuaron l'epiteto a Rossini per poi addossarlo a Verdi. Finché non venga altro compositore italiano a cui passarlo in Ode-commesse. Ed ognuno sa come a buon diritto i Francesi trattino di arione la musica italiana. La scuola d'Halévy e compagnia non è un modello di semplicità, di dolcezza e di melodia?... La scena dell'Opéra è ella stata l'agone del perfezionamento o del perfezionamento dei cantanti italiani? È il caso dell'ar Appuntini della sacra Bibbia i quali raggiuno la festuca nell'occhio del vicino e non vedano la trave nel loro. Berlioz, mo-

sicista e membro dell'Istituto, autore di spartiti morti-nati, apre la lista dei critici in fiocchia ed in parrucca che s'avventurano alla gamba del maestro, come botoli ringhiosi, sin dal principio di sua carriera, e ch'ei non degna mai neppur d'un calcio. « Questo Italiano — due figli di Rossini — non s'estolle al disopra della nostra mecenatismo e non sa fare che degli arabeschi », li fa al concerto dagli obreggi oltramontani veniva dato di qua delle Alpi. Ad ogni nuovo spartito, ad ogni nuovo trionfo di Rossini, gli Aristarchi gli gridavano in coro: « Sia tutto bene, ma prima che arriviata all'annaler Cimarosa, c'è un bel che ire. Eppoi Cimarosa non avrebbe sgrammaticato ostento ». E quindi veniva la filastrocca delle accuse, vecchie quanto il brodetto, di corruttore del gusto, di adulatore delle plebi, di venustro della decadenza. Anco i migliori impegni si lasciavano trascinare dalla corrente della critica pedantesca. Carlo Maria Weber pur desso, il sublime autore del *Freyshütz* e d'*Otello*, scese sino al libello contro Rossini, e scrisse un dialogo sciaguratamente famoso nel quale la critica si gonfia alle proporzioni della parodia e della satira. Il preteso stono delle forme strumentali è da esso chiamato, ferrendo sarcasmo rossiniano. Se Paër, l'autore dell'*Agnese Fickensky*, fu l'acerrimo antagonista di Rossini nelle prime sue gesta a Parigi, in Italia l'anco più illustre Paisiello, a cui Rossini, privo di libretto per rigori

della censura romana, aveva scritto una rispettosa lettera per impetrar licenza di servirsi di quello del suo Barbiere di Siviglia si avvilì sino a stipendiare la casaglia ad alzare i suoi proscenii perchè ilchiamassero quel miracolo musicale, improvvisato in undici giorni. Spohr, testa quadra e germanica per eccellenza, autore del Fausto e di Jemand, fa nelle proprie critiche meno ingiusto e virulento. Nella sua lettera scritta da Napoli, pubblicata a Lipsia nel 1818, egli tocca con molta giustizia taluni dei precipui difetti della musica romanesca, e noi di buon grado cediamo l'ufficio di censore al castigato e compassato musicista tedesco: « Rossini possiede genio incontestabile, e se si fosse voluto addere a taluno di que'suavi studii che i moderni Italiani sembrano trascurare di deliberato animo, sarebbero in caso la stoffa d'un distintissimo musicista. Le sue opere spirano giovinezza e vita, ma ciò che lor manca, siccome a tutte le produzioni della nuova scuola italiana ch'io ch'ei campo di udire, è la purezza e la unità di stile, la correzione dell'armonia e som tutto l'arte di disegnare i caratteri. Se gli accade, dopo aver terminato il primo atto, di veder di subito proibito il libretto su cui compone, state sicuri ch'e' non se ne darà pensiero più che tanto, e si starà pago ad applicare la musica già fatta al soggetto novello che gli verrà dato. Perciò nulla riuscirà più

agevole quanto il confondere, lo imbrogliare tutte codeste ispirazioni, la più buffa colle più serie, insegnatevi di capire quella musica senza prima esservi reso conto della situazione, e vi aiuto a sapere ciò ch'essa esprime, mestizia o allegrezza, giubilo o rammarico, piacere o dolore, terrore o gemito. È un re che canta o un bidace? È il padrone o il servo? Simili cose, allorché vengono eseguite con squilibrio d'arte, possono produrre sull'orecchio nostro un gradevole sollazzo, ma nulla in esse risponde al sentimento, ed in questo a me veder non posso senza rammarico: la voce umana di tal guisa abbassata al livello della imitazione degli strumenti, quando invece la spetterebbe, per la sua semplicità d'espressione, a servir loro di modello ». Le critiche principali di Spohr contro la musica melodrammatica sono tanto vere che noi veggiamo tutto giorno gli operisti de' nostri primarii maestri cambiar di titolo e di soggetto a grado della sospettosa e stupida censura teatrale senza che la musica soffra la menoma alterazione. L'italiana in Algeri, sbarca ella propriamente in Algeri, e non la si potrebbe, stando alla musica, credere approdata al più vicino porto dal luogo dell'imbarco? Nell'Elisabetta, all'indoor del vestiario, che cosa ci indica trascorrere l'azione drammatica in Inghilterra ed esserne protagonisti la brava e falva viragine che si chiamò bagliarda-

mente la vergine regina? E in Orfeo inteso che ci dice all'infuori delle poche battute del canto del gondoliero esser noi in Venezia? E quale melodia ci esprime le frenetiche passioni del nero africano?... Lo stesso dicasi di *Bianca e Faliero*, lo stesso della *Donna del Lago* trasformata dipoi senza fatica, com'è noto, in *Roberto Bruce*. Nell'ultima sua fase musicale, o com'altri direbbe, nell'ultima sua maniera soltanto Rossini si curò alquanto dell'indole dei personaggi, del color locale. Né i suoi contemporanei né coloro pur essi che si lusingano aver raccolto il retaggio di lui mostraronsi più progressivi e più logici sotto tale rapporto.

Donizetti ha tutti i difetti della scuola, nè mosse neanche d'avvedersene, come se ne avvide, abbenchè tardi, Rossini; Verdi che lo tenteggiare i suoi bassi e i suoi baritoni non può davvero vantarsi d'aver progredito d'un passo, e la critica più sanguinosa del suo sistema, del suo stile e della colpevole sua noncuranza pel color locale, per la verità storica e per la filosofia drammatica, è porta dal vedere com'egli, senza essersi astretto dalle esigenze consociate come gli altri maestri, abbia consentito a tenere sul mascherato subbietto del *Duca d'Alba* le melodie dei *Fasces Svedesi*, cambiate poi in Italia senza alcun danno in *Giovanna di Guzman*. E nel più recente suo lavoro, per farla finita, non scrisse egli sopra un soggetto svedese una musica napoletana che a

spartito terminato dovette trasportarsi al di là dell'Atlantico e prender patente di cittadinanza americana?....

Torniamo ai lavori giovanili di Rossini.

In quel memorabile anno 1812 trovò egli il tempo altresì d'improvvisare, pel San Mosè, una sesta farsella: *Il Figlio per azzardo*, che quarantacinque anni dopo, coll'aggiunta di altri pezzi vecchi, alcuni imprudenti ed impudenti amici di Rossini vollero lasciarne alla gogna sulle scene streguene del *Bouffes Parisiens*, in veste francese e col titolo di *Don Brauchino*. Ciò avveniva nel dicembre del 1857, e come ancor un grande ingegno possa esser tratto in inganno dall'amor proprio, ce lo addimostrerebbe questa sentenza che volò emessa confidenzialmente da Rossini, e raccolta dal traduttore franco-belga dell'opera di Gùliger, il signor Royer: *C'est une plaisanterie de ma jeunesse, mais qui soit? Peut-être qu'après quarante ans de bouffeille cette mauvaise plaisanterie sera devenue une bonne farce*. Noi preferiamo credere spaurito il motto piuttostochè capace Rossini di cadere in sì grosso abbaglio. Ahimè! l'acquarello (1), per quanto chiaro ermeticamente in botiglie non è mai riuscito a trasformarsi in vino scelto. Anche al Teatro Italiano di Parigi volle tentarsi poco appresso (1859) un costante esperimento, ed il

(1) Così i contadini toscani chiamano il vino fatto col mosto già servito ad una prima smaturatura.

poco buon esito del Curioso accidente (1). avrebbe dovuto render Rossini più cauto ed accordar licenza agli speculatori interessati, i quali s'incamuffano nella qualdrappa di spettacoli amici, di codici abiti d'arcicchino cogli stracci dell'antica sua guardaroba.

(1) Il Curioso accidente è un pasticcio fatto di diversi pezzi tratti dalle opere giovanili di Rossini, cioè: *L'espionne* fu il ladro, la *Fiera del paragona*, l'*Auréliano in Palmira*. Alle due lettere che abbiamo pubblicato di Rossini, aggiungiamo la seguente ch'egli scrisse in francese al sig. Calzad, direttore del Teatro Italiano, il giorno innanzi la rappresentazione del Curioso accidente. « Monsieur. On me dit que l'affiche de votre théâtre annonce un opéra nouveau de moi, sous ce titre: Un Curioso accidente. Je ne sais pas si j'ai fait le droit d'employer de représenter un composé en deux actes (plus ou moins) de morceaux anciens de moi: je ne me suis jamais occupé de ces sortes de questions pour mes ouvrages (dont aucun, pour le dire en passant, ne porte ce titre: Un Curioso accidente). En tout cas, je ne me suis pas opposé et je ne m'oppose pas à la représentation de ce Curioso accidente. Mais je ne puis laisser croire au public appelé à votre théâtre, et à vos abonnés, que c'est un opéra nouveau de moi d'abord, et ensuite que je suis pour quelque chose dans l'arrangement qui va se produire. Je viens donc vous prier de faire disparaître de votre affiche le mot nouveau et mon nom comme auteur, et de remplacer ce qui s'y trouve par ceci: Opéra arrangé sur les morceaux de Mr Rossini par Mr Serravalle. Je demande que ce changement figure sur l'affiche de demain: à défaut, je serai obligé de réclamer de la justice ce que je réclame de votre loyauté. 4 novembre 1839 ».

IV.

Accennammo poc'anzi alla Scala di sera. Se dobbiamo credere a taluno dei biografi di Rossini, si fu codesta una delle prime burle ch'ei si permise — e se ne permise di molte nella lunga sua carriera — verso i poco rispettabili pubblici ed i meno rispettabili impresari.

Se non lo sapessimo da Rossini modesto, Stendhal, che per vari anni è stato l'ombra del suo corpo, ad ogni momento ha cura di rammentarci al lettore in qual modo procedesse il maestro alla conduzione delle sue opere.

Giovacchino scriveva la propria musica scherzando e motteggiando colle sempre nuove sue conoscenze; le melodie originali, le cantilene più briose e leggiadre erano per esso come un immenso branco di colibri: il suo cervello era la loro gabbia, e la gabbia stava sempre aperta. Cosicchè quando ad uno dei leggeri inquilini poteva spiccare il volo, si lo fermava a mac'aria per l'ala sonora e la fissava sul primo pezzetto di carta che gli cadde fra mano, senza badare s'ei si trovasse in mezzo ad un bello, in un'orgia, in un caffè, ad un pranzo, d'allo suo bello, ch'è con Rossini di stanza da studio non ha da parlar neppure. La stessa manovra egli eseguiva colla seconda, colla terza stigura.

lasciandosi talvolta scappar qualche cosa senza riflettere che modulasse nota troppo triste o troppo ardua, e dopo una settimana, poco più poco meno, di questa caccia di nuovo genere, si trovavasi tutto in mano da mettere insieme uno spartito. Il Spohr domandava l'unità di stile, la correzione armonica e il disegno accurato dei caratteri ad un simile metodo!

Del resto, tutti quelli errori che la critica, resa tanto più ardega quanto più ardente era il culto degli ammiratori, non mancò di spelluzzicare sulle più eleganti pagine rossiniane, furioso, per la massima parte, volontario. La fervida della fantasia, la sbrighatezza dell'indole di Rossini erano sì grandi nella sua gioventù, ch'ei non soppe o non volle trovar il tempo per riflettere alla responsabilità che su di lui faceva pesare la propria gloria quale egli trattava piuttosto come un'anonimata che come moglie legittima. Quante volte non scrisse egli in margine dei quaderni delle sue partizioni, accanto ad una frase peccatrice, ad un neologismo o ad un solecismo musicale, la frase sardonica: per la soddisfazione dei pedanti: la quale prova, non mica l'ignoranza o l'incuria o la avista, ma una profonda spata leggermente tinta di cinismo.

La mania della mistificazione, più infellicemente della burle, toccò in Rossini le colonne d'Ercole del verosimile.

Vuolvi che la mistificazione cui died' luogo

La Scala di rete, fatto motivato dal dispetto provato da Rossini di vedersi dall'impressario del San Moisè consegnare il peggiore dei due libretti da lui posseduti. Tale ipotesi non ci sembra fondata: sarebbe la prima volta che Rossini si mostrò suscettibile circa al libretto dagli a musicare. Della sua quaranta opere in musica i nove decimi sono tessuti sopra librettificaveri ad alto di senso comune. Comunque sia, leggiamo l'adito ore vuole il biografo e ripetiamo la sua versione dell'aneddoto.

« Ah, signor impresario — disse dentro di sé il giovane maestro, mortificato di vedersi dar uno scarto di libretto — voi mi trattate da musicista! Sia bene. Ed io vi comporrò una musica degna delle parole ».

Da là a pochi giorni, quando il mal capitato impresario andò a prendere lo spartito, mostrò compiacenza d'aver dato al maestro un sì cattivo libretto:

« Non v'è nessun male — disse con aria di perfetta bonarietà il permaloso musicista — il libretto è cattivo, ma io ho scritto una musica anche peggiore del libretto ».

Fu creduto che Rossini scherzasse, ma la sera della prima rappresentazione, quando il teatro fu pieno zeppo, e che il maestro, come ora d'uso ancor pochi anni addietro in Italia, prese posto al clavicembalo in orchestra, e fu avviata la sinfonia, i più caparbi, i più increduli, i più entusiasti incominciarono ad avvedersi del tranello. La non era

quella una musica, ma sibbene una ricucitura grossolana di cantiene triviali, di motivi senza capo nè coda, un pasticcio grossesco e insuperabile. Per accrescere l'effetto negativo della sua stessa musica, Rossini die' ordine ai violoni d'interporre ad ogni battuta un colpo dato coll'archetto sulla cassa di latta che guarisce i lumi dell'orchestra.

Il pubblico incominciò a perder la pazienza ed i mormori s'infiorarono di flutti.

« Andate sempre avanti! — gridò Rossini.

Ma la baria passò i limiti, e gli spettatori della platea, stanchi di mormorare e di bisbigliare, cominciarono le panchette, scolarono l'orchestra e avrebbero dato la mela sotto al maestro se questi non se la fosse aragnata a tempo, di sotto il palco scenico, scappando a Milano su d'un calceuo ch'egli aveva fatto tener pronto all'uopo vicino alla porta del teatro.

Il successo della *Pietra del Paragone*, riportato a Milano pochi di appresso, riconciliò presto i Veneziani con Rossini, il quale, alla sua volta, poté riconciliarsi coll'imprenditor di San Moisè, dandogli un mese dopo l'occasione fu il ladro, e il Figlio per accorda. Ma Rossini, tenace nelle amicizie come negli odi, sembra se la legasse al dito, e dopo quelle due farte, non diede più alcuno spartito al suo Moisè.

E sembra ch'è serbasse rancore ancor ai Taveriani, giacchè un altro biografo (1) re-

(1) *Rossini*, ed. cit. ed. cit. avanti, poi fratelli Zanichelli.

già un'altra mistificazione da esso fatta loro subire. Ciò avveniva sette anni dopo, nella primavera del 1819, al teatro di San Benedetto, del cui impresario Rossini era stato scritturato per scrivere un'opera seria. Egli mise quindici giorni a scriverla. Era intitolata *Edoardo e Cristina*. Il pubblico incominciò ad applaudirla, quantunque la non fosse al solito che una ricacchiera di pezzi iti a ripescare negli sperditi e quelli avvan fatto fiasco. Eravi in Venezia un Napolitano il quale, per darsi aria di saccote, andava a porsi in mezzo di platea ogniqualvolta rappresentavasi *Edoardo e Cristina*, e salutando ciascun pezzo che odiva della nuova opera come antiche conoscenze, menava tanto rumore del plagio di Rossini, che il pubblico, memore delle costui burle, incominciava a pigliar la cosa sul serio.

L'impresario, astio e villano come sono quasi tutti gl'impresarii italiani, prese per la più uscita del luogo, andò sulle furie e poco mancò non alzasse le mani sul maestro.

« Ebbene: che mai c'è? — gli disse questa sghignazzando alle brutali contorsioni della faccia plebea del mercante di carne umana. — Tu m'hai chiesto un'opera nuova, ed io t'ho dato della nostra vecchia, è vero, ma la tua roba nuova pel tuo pubblico, perchè non l'ha mai intesa ».

Occorrerà tuttavia far chetare il sofistico Napolitano. Rossini pensò ad un rimedio che era peggior del male.

« Vo' provare a costui -- dis'egli a' suoi amici [di quegli amici ch'ei sinuovava, secondo era solito ripetere, tre volte ogni stagione] -- ch'è non è altro che un somaro. Stacca la Carolina Cortesi (era la prima donna) canterà un'aria nuova, e spero, per l'onore de' Veneriani, che nessuno potrà dire da dove l'ho cavata ».

La Cortesi cantò la cavatina in mezzo all'entusiasmo generale. Il Napoletano, fido al suo posto, applaudiva come tutti gli altri, convinto di udir questa volta un pezzo originale.

« Or bene? l'hanno riconosciuto codetto pezzo? -- domandò Rossini a chi si affrettò ad andargli a dare il suo rallegrò.

« No, davvero. La è una delle vostre più belle ispirazioni.

« Ci ha tanto gusto! -- soggiunse il maestro col suo fare sardonico. -- Aprite lo spartito della *Coventina* e vi troverete nota per nota l'aria che tanto decantate. Non ho fatto altro che cambiare il tempo e il tono ».

Si fu al turno dei Veneriani d'andar sulle furie. I più accorti complottoggerono una rappresaglia e volean dare una brutta lezione a Rossini, ma il maestro ancor questa volta non aveva aspettato lo scappio del temporale per darselo a gambe. Bench prima di partire ei pigliò un gran foglio di carta, vi disegnò sopra due enormi orecchie d'asino, le piegò la forma di lettera e lo spedì, non sappiamo di certo se all'impor-

tano saccente ed all'improposito agitato, probabilmente a tutti e due.

Tre anni dopo i Veneziani prendeano la loro rivincita sulla Semiramide fischiodola e perfidiato. E questa volta erano essi che avevano torto.

Ma ancor più audace delle celle fatte ai Veneziani e indimenticabile più di questo spiritoso fu il tiro da lui fatto agli Austriaci allorquando, felicitati i vanti conotti di Morai, l'imperatore d'Austria rimetteva sui loro treni, appuntellandoli co' patiboli, gli spodestati principi pseudo-italiani.

Quando Napoleone fuggì dall'Elba e sbarcò a Capri Gioacchino fu dai patriotti pregato di scrivere un inno musicale, e infatti ci compose una specie di *Moragione* la quale venne cantata con pari entusiasmo nei teatri, nei salotti e nelle vie.

Cambiati i destini d'Italia e partiti i Napoletani da Bologna, nella imminenza dell'arrivo degli Austriaci, il vecchio padre Nello, che vagava sull'imprudente suo ex-allievo colla sollecitudine d'una madre, corre a trovarlo in casa sua. Era svenato da un pezzo messaggero, e Rossini se ne stava accoccolato in letto, dando una continua sentenza alla troppo ricca sentenza dantesca:

Sergando in piena

In luma non se viso nè sottie coltre.

Il capazzale, la coperta, il comodino, le sedie vecchie sono tappezzate di carta da mu-

sies. Accanto al letto, in una specie di scan-
sia, allineate alla rinfusa vari bicchieri d'a-
lcolico, biscottini, dolciumi, una tazzina di
caffè, un mucchio di bigliettini amorosi e
una meriadeila.

« Su, presto — gli grida con voce commossa
il padre Contrappunto — aliti e scappa. Il
generale Stefamini entrerà stasera in Bo-
logna alla testa della vanguardia austriaca.
Se ti trovi qui, tu, l'autore dell'insuo repub-
blicano, puoi aspettarti ad esser tradotto in-
nanzi a una commissione militare. Vaci
darsi? Eccoti la tua borsa, ma scappa e
fa presto.

« Fate presto voi a dirlo, padre Matti.
Dove volete che scappi?... Co' Napoleonici?...
No, davvero! Tant'è, succede quello che vuol
succedere, io resto a Bologna. Se mi met-
teranno in galera, lo cancerò, comporrò, e
tutti gl'impresari si metteranno d'accordo
per farmi uscire.

« Sei sempre stato un originale!... accla-
mata intanto il padre Matti scuotendo la
testa.

« Vorreste forse che fossi una copia? Sà
via: trinciamoci questo bicchiere d'alcolico.

« Tu la prendi in ischerzo: la quel che il
cielo l'aspira... ora mio debbo d'avvertirti...»
— e il buon vecchio se ne andò asciugandosi
una lacrima, benchè Rossini balzato in
camicia dal letto talora a trattenarlo.

La sera stessa, Stefamini entra nella città
la quale sarebbe stata invasa dalla peste

tanto gli abitanti erano affrettati ad allontanarsi ed a nascondersi. Le liste di proscrizione vengono subito compilate e non è obliato il musicista dell'anno repubblicano.

Nella notte alcuni patrioti vengono massacrati, preludio sanguinoso delle rappresaglie dei dì seguenti. Alla domane, un giovanotto di bell'aspetto, con aria franca e modesta ed un tempo, si presenta al palazzo ove alloggiava il terribile generale, e domanda con istanza il favore d'un colloquio. Dice di aver importanti rivelazioni da fare, ed è introdotto.

« Vengo — dir'egli con voce malinconica, trascorrendo subito di tasca un rotolo di carta legata con un nastro giallo e nero — a fare omaggio a V. E. di un inno da me composto in onore del nostro augusta imperatore Francesco I. E il *Reformo d'Astrea* del celebre poeta Monti, da me messo in musica, ed imploro come favore particolare che la banda austriaca lo suoni... Prego ella dargli tutto il vigore che gli manca!... »

Stefanini prende il rotolo, lo svolge, riconosce i versi del poeta camaleontesco, scruta la faccenda da carnevale del giovanotto, e lasciando per un momento da parte i suoi modi burberi e la faccia sardonica, va alla scrivania e traccia queste parole sopra un foglio stampato: « Salvocondotte pel signor Giotacchino Rossini, patriotta senza importanza ».

Rossini lo prende, ringrazia, e appena

fuori del portone corse a gambe del padre Mattè, mostrandogli il figlio.

« Vedete che non son fatto per essere nocello di gabbia! Ghel'ho ficcata bella a quel tedesco barba!... Peccato che non posso esser qui quando la banda austriaca suonerà il mio inno! »

Alcuni giorni dopo, Stefanini s'inveglì di sentir l'inno di Rossini. E' fece riunire i cori del teatro e la banda musicale, ed invitò tutti gli ufficiali all'audizione. Dopo le prime battute, gli estanti si guardarono l'un l'altro stupediti. L'inno imperiale era la stessa cosa che l'inno repubblicano; le parole soltanto erano diverse. La barba fece gran chiasso a Bologna, e Stefanini cercò per vari giorni il nascondiglio del maestro; ma Rossini era già a Napoli presso Barbera.

Rossini che si parlava di tutti, che si burliò di Barbera rubandogli l'innamorata, che si burliò di se stesso e forse di lei sposandola, dovette burlare degli amici come de' nemici, e soprattutto burlarsi degli ammiratori entusiasti, degli adulatori orgogliosi.

Da bel mattino, quando egli era a Napoli, un messignore penetrò nella sua camera nella casa del magnifico impresario e lazzaroni Barbera.

Giovacchino, secondo il solito, era a letto. Nessuno fu più di lui amante della posizione orizzontale, e tanto g'incrociava lo stacco del letto che un giorno, essendogli caduta in terra il foglio di musica su cui era scritto

un due quasi compiuto, piuttosto che raccontarlo ne scrisse un altro di pianta (1).

Il prelato si asside e comincia un concerto di lodi pompose all'autore dell'*Elisabetta regina d'Inghilterra*, opera da pochi di messa in scena da Rossini e ricevuta con favore, per parlare il gergo bestiale dei giornalisti e della gente di teatro.

« Via, via! — dice il maestro impazientito — Monsignore non conosce gli altri miei meriti. Altro che musica! Ho qualcosa di meglio! »

Il prelato lo guarda attonito.

Rossini si stancia dal letto e si mette a cominciare su e giù per la stanza, nel recitativo d'Adamo e d'Eva prima del peccato, terminandosi di tutto in tratto per atteggiarsi ad attitudine pittoresche.

« Corpo di Bacco! A Roma ho fatto da modello a Canova! Guardate, monsignore, che braccia, che schiena, che gambe, che... »

Se altri biografi han detto ciò che Rossini mostrava al prelato dopo le gambe e la schiena, non siamo obbligati a dirlo noi. Il vescovo fuggì fuor di sé, ed il lepido ma-

(1) Allora scrisse *Il Figlio per assurdo*. Boyle racconta che quando il secondo atto fu terminato, capì un amico a cui Rossini fece giudicare quale dei due fosse migliore, e siccome l'amico non riuscì all'uno e all'altro, Rossini ne scrisse un terzo il cui timbro che mandò subito al capitano. Il più bello di è che i tre atti non aveva nulla che fare l'uno coll'altro.

sia ride oggi ancora narrando l'aneddoto.

Ma le barbe più crudeli, le più facconde un deplorabile risaltamento sono gli elogi strampalati di cui egli ha sempre riboccato per la prima mediocrità che nulla nulla faccia capolino nel suo salotto. Questo non è fallo di cui Rossini soltanto sia colpevole. I più grandi ingegni vi si lasciarono indurre o per bontà di cuore, o anche più spesso per egoismo, e nell'intento di non suscitarsi beghie, di non accreditarsi nemici, di sbarazzarsi facilmente di un importuno. Ma intanto queste fallaci vocazioni adulato e rese pertinaci nella falsa lor via! Quante terribili delusioni, quanti amari disinganni appesiati a deboli creature, reclamanti talvolta, gli è vero, l'elemosina d'una laude qualunque, ma più spesso imploranti un consiglio imparziale, un giudizio spassionato, una guida sicura pria di gettarsi a corpo perduto nei trambiti spinosi di un avvenire fatale!... Quante cantanti da quattro alla crezia, quanti artisti a cui l'arte fu sempre matrigna, quanti poetucoli stembiati e prosmici, quanti letterelluzzi per quali le lettere saran sempre un campo in erba, anziché pigliarsela con Rossini e co' suoi imitatori, che con frasi stereotipate, con lettere che direbbersi lucidate e colate le une sulle altre, conferirono loro un brevetto d'immortalità e di gloria, maledissero il secolo ingrato, la società disumana, i pubblici ignoranti, la critica bugiarda, gli amici invidiosi, non vedendo da

anima viva a ragionare al mondo calificato quel mendace breveto!

È questa la sola barla che non sappiamo perdonare a Rosini (1).

V.

Riprendiamo con ordine cronologico i conti su quest'uomo sì meraviglioso e sì vario nella sua originalità, i quali interromperemo con una digressione metodica.

La prima crorda musicale di Rosini, come la chiama E. Blau, fu il Tesserdi. Il Demetrio e Polibio, ora appena il crespacolo nuziale di sì splendida aurora. Sebbene il distintissimo più puro si delusa ancora nelle maschie e ad un tempo tenere melodie di questa partizione — a Londra sommatto ore ci rammentiamo averla udita dalla te-

(1) In questo paragrafo abbiamo raccolti taluni degli aneddoti che abbiamo raccontati o che troveremo riferiti nelle numerose biografie di Rosini che ci pigliarono la pena di tentare di compilarle. Molti di più, e più triviali, trovansi registrati in Minicucci, in Blau de Bary, in Ottlinger, in Escudier, e di buon grado cogliamo il pretesto della ingenuità dello spazio per passarli sotto silenzio. Chi buon uogo di conoscerli, li cerchi dove sono. Minicucci pubblica una lettera di due file pagine nella quale raccontasi come Rosini tornandosi a Tolosa nella famiglia Aguado fosse sorpreso una volta mentre stava nel corridoio a guardare a furtività nei servitori!...

desta Giovanni Wagner e da quello infra i tenori del giorno che più da vicino s'accosò a Rubini: Antonio Guigliini—desti condurre che non l'aveva parte dello straordinario e indescribibile entusiasmo con cui il Tamerlani venne accolto a Venezia debbesi al colorito tutto contemporaneo che Rossini seppe infonderci. Guzman era edite musica si marziale e si voluttuosa ad un tempo. Si direbbe che una porzione di quelle tattioli popolarissime cantilene furono composte dal maestro all'uscir dalla braccia di taluna fra le più belle ed appassionante figlie della laguna, e volessero modularle dalla labbra ancor umide di baci e di vinispiranti, mentre l'altra porzione pareva l'eco dei bellici rumori onde erano ripercosse le valli belgiche ed alemanne. Il carattere profondamente eroico, l'ispirazione sempre crescente di codesta opera, produssero nel pubblico una specie di delirio. La presenza degli eserciti che avevano traversato il mondo al rumore del cannone non era estranea al sentimento cavallaresco dominante in quella partitura. L'Italia per lunghi anni agitata dalle lue della guerra vedea ancora cruenti i solchi da essa lasciati dietro di sé nelle campagne e nelle città. Rossini aveva visto da presso la conquista e i conquistatori, e l'agitazione tutta rivoluzionaria de' tempi avea fatto germogliare nell'animo suo canti di gloria e di libertà. Patrioti e gondolieri, agitati dalle stesse sensazioni, ripetendo dalla riva marina ai palagi le croi-

che melodie del Tancredi. Tutto ciò era nuovo per l'immaginazione. L'interesse palpitante del soggetto, l'armonia in cui le formule scolastiche sono già nuove imperverdamente da parte del maestro, la strumentazione piena, marcia, ricca, sonora, demarcante l'epoca delle rivoluzioni, lo stile riflettente l'idea, tutto accenna ad un'era nuova musicale: il musicista esce appena dalla fase di crisalide e già si rivela « narratore » (1).

Stendhal, testimone di quel trionfo, così lo descrive: « Se l'imperatore e re Napoleone avessero onorato Venezia di una presenza, l'arrivo di lui non sarebbe bastato a distrarre l'attenzione da Rossini. Era un vero favore... Nel tribunale, durante i dibattimenti, i giudici erano obbligati ad imporre silenzio all'uditorio che cantierellava. Mi ricordo, di ricordare..... Quel che più eccitava i trasporti di rivaci del Veneziani era la novità dello stile: erano i canti deliziosi, giacchè, se mai è concessa l'espressione, d'accompagnamenti singolari, imprevedibili, nuovi, che tenevano incessantemente in attenzione l'orecchio, melodando con un misto di dolce e di

(1) Rossini. Su ciò si sa ancora, dagli *Essai*, pag. 11. Baste ancora con qualche giunta che Rossini, oltre allo spirito dei tempi, si ispirò anche alle più belle epiche drammatiche contemporanee. Haver cert'aria del Tancredi che somiglia come due gocce d'acqua ad una melodia della *Finale di Spontini*, allora in grande voga.

grave, e gellavano un certo non so che di piacevole nelle cose in apparenza più comuni » (1). Il Burattù, spiritoso delirante veneziano, dicea acconciamente a tal proposito: « Gli strumenti fanno nel Toscardi una contrabbassione rispettosa col canto ».

Oggi pure riadendo quel duo guerriero che termina nell'allegro! al vero tempo di questo acciario, è impossibile non sentirsi invasi d'entusiasmo, e comunque più di venti anni corrono tra i due pezzi, quel di Rossini è per nobiltà, spensieratezza e novità da anteporsi forse all'analogo e non men celebre pezzo del Paritani. Senti la tromba.

Alla partitura del Toscardi risaltellasi un acciardo che non possiamo esimerci dal ripetere per la buona ragione che ogni biografo di Rossini non manca d'imbandirlo come un vecchio piatto riscaldato al lenore.

Le assidue sono le più tormentose e tormentate fra le creazioni d'un compositore per le esigenze che gli esecutori e in specie le esecutrici ricercano in particolar modo per costosi pezzi.

Cantava la parte di Toscardi la Malenotti contralto allora nel fiore della bellezza, all'apice del talento, epperchè nel pieno sboccio dei capricci d'acqua fatta.

La vana creatura, giunta alla vigilia della prova generale, dichiarò al maestro ch'ella non canterebbe ad alcun costo la grande ca-

(1) *Revue (Stendhal)*. Vie de Rossini.

ratina scritta da Rossini e sino a quel giorno cantata da lui alle prove senza apparente ansipans e con molto applauso.

Il rifiuto era perentorio, irrevocabile. Rossini, dice Stedhal, era disperato. Dopo la burla da lui fatta al pubblico veneziano nella Scala di seta, s'era da aspettarsi un brutto scherzo ove si presentasse appiglio ad una rappresaglia. « Se la creatura di Tancredi fa fiasco (diceva fra sé Rossini tornando tutto impensierito al modesto suo albergo) tutta l'opera va a rifascio ».

Egli si asside al desco frugale. Le idee cominciavano il solito ronzio di buon augurio nella sua testa: lo scheme si forma, le note aligare escono in fretta: il manico piglia la prima venuta e scrive l'andante: Tu che accendi, aria che pretendesi sia la riproduzione d'una litania greca, udita cantar da Rossini pochi di innanzi ai vesperi della chiesa d'una delle nobette delle lagune veneziane. Ad ogni modo la reminiscenza ester non poteva meglio collocata, così bene esprimere quella casulena deliziosa la felicità di rivedersi dopo lunga assenza.

Ogni suono è nella natura, ogni melodia ha forse il suo germe nelle più semplici e primitive cantilene popolari. Tutto sta nel saperle scuotere, afferrare e svolgere. Nella Tremaria, le prime note di quella frase sì straziante e passionata: *Amami Alfredo*, non sono forse il grido monotono dello spazzacamino savorardo?... E le due cantilene

che più appaiono originali nei Fausti Siciliani dello stesso maestro non sono forse la trascrizione esatta di due canzoncette marinarette napoletane?... E Rossini stesso non trascrisse dappoi la popolarissima aria cognita col nome di *Carnavale di Venezia*, quasi senza alterazione veneta, nell'ammirabile duo fra Semiramide e Arsace: *E grato al cuore?*...

Ma dopo l'andante occorreva passare all'Allegro. E gli allegri non sono la preoccupazione men seria per i maestri. Rossini stava ruminando, quando il cameriere venne a indirizzargli la domanda consueta ed inevitabile d'oggi cameriere veneziano: *S'ha da metter i risi?* Rossini pare assentire col capo, e il bravo cameriere fece approntare i risi pel maestro, il quale sciolto dalla ispirazione, in men del tempo che occorre per cucerli alla veneziana, cioè cinque minuti, ebbe composto l'allegro: Di tanti palpiti, che dopo pochi di coreo popolare in Venezia colla peribesi dell'aria dei risi.

Giusta i biografi di Rossini questo tratto caratterizza stupendamente l'incredibile facilità del maestro, la sua rapidità di ispirazione, il dono istante della melodia. Ma chi può dirci la gestazione interna d'una *Messa prima di surinocera*? Chi può dire da quanto tempo quella melodia che appare così spontaneamente ispirata germogliasse latente nella mente del compositore?... Noi non prestiamo troppe fede ai concepimenti

per mezzo dello Spirito Santo. Perché la mente partorisca sani e robusti portati, l'interno lavoro non può a meno d'esser stato più o meno lungo e più o meno penoso l'opera assimilatrice. Il momento del parto è più o meno lungo secondochè più o meno perfetto è l'embrione, più o meno vigoroso il concepimento.

Mentre il teatro della Fenice echeggiava sempre delle melodie del Tasciadì e degli applausi frenetici da esse provocati, e tre mesi d'intervallo, al teatro San Benedetto, per la deliziosa voce di contralto della celebre Marietta Marcolina, amata e patrona della Malinconia, Rossini componeva e faceva rappresentare quasi ad un tempo *L'Italiana in Algeri*, opera che ebbe la sorte di rimanere ancor fresco e giovane all'epoca in cui scriviamo. Rossini chiamò co-dello lavoro al suo pasatempo. La prima sera della rappresentazione faceva farti ripetere quasi tutti i pezzi. Rossini venne allegro fuori del teatro con fiaccolo e banda musicale e ricondotto trionfalmente a casa. « Mi pensava — dis' egli al domani — che dopo aver scritto la mia opera m'avrebbero trattato di pazzo. Ora sono tranquillo. I Veneziani si sono mostrati più pazzi di me ».

O pazzo o pasatempo o altro *L'Italiana in Algeri*, come opera buffa, è quasi un anello di transizione fra l'antica musica giocosa di Cimarosa e di Paisiello e le più perfezionate ed elaborate melodie che Rossini

fu' poco dopo udire nel *Barbiere di Singsha* e nella *Conventale*. Nell'*Italiana* è curioso altresì il vedere come si riflettono i sentimenti patriottici e guerreschi dell'epoca che Rossini, l'ediere sodino, sa rendere sì stupendamente. Accanto alle cantilene più grossolanamente barlesche, come il pittoresco finale del primo atto, l'ammorale terzetto del pappataci, il brioso duetto fra Isabella e Taddeo, vengono canti pieni di dolcissima malinconia, di profondo sentimento, primi forse di quella manca drammatica a cui dappoi dà il proprio nome e la propria legge la scuola filologica e romantica. Tali sono la rissuana di Lindoro: *Lequel per une belle, la faible arie d'Isabella: Cruda è la sorte* e tante altre cantilene che troppo lungo sarebbe il menovare. Ma menzionando anche di volo soltanto il terzetto del pappataci non dee trascurarsi di rilevare com'uso e l'altro non meno celebre del *Guglielmo Tell*, sieno i due più grandi, perfetti, originali e sublimi terzetti del dramma lirico moderno. Ed è da osservarsi, a proposito di questi due capolavori, come il maestro, invece di valersi in essi, siccome usò in tutti i terzetti, delle stimate voci d'un tenore, d'un basso e d'un soprano, ha ambidue si piegate ad adoperar soltanto un tenore e due bassi.

Non volesì dimenticare altresì, parlando dell'*Italiana* in Algeri, quel memorabile *rondau*, sempre vivo nella nostra memoria, nel quale edacui quando meno si aspetta ri-

suonar accenti caldamente patriottici, e pel tempo nel quale furono vergati, direm quasi rivoluzionarii.

Anco' oggi, chi non sente ribollire il sangue, vibrar possentemente un'anima libera, a quelle note, si stordidamente sposate alle parole:

Pensa alla patria; intrepido
Il tuo dover compisci....

Stendhal chiama cotestaria un monumento storico — e non sappiamo dargli torto.

Stendhal si prende la briga di dirci come la mena al generale entusiasmo i pedanti soli facessero il meno aragno. Il fatto non è nuovo nè unico. Esso si riproduce al nascere d'ogni ingegno non comune, d'ogni intelletto creatore epperchè innovatore. Lo abbiamo veduto verificarsi testè pel Verdi, e se il Verdi mosse un contrappuntista, il Bassi, a scrivere contro di lui un volume intero a guisa di scordismo, quanti Bassi non dovea far sagnar fuori un Rossini!... Oggi nessun più si rammenta le clamorose indignazioni grammaticali, le apostrofi derisorie ed insulanti di quei *croque-morts*, come li chiama Stendhal, di quella *pluicheur de notes*, come li designa Blaze, i quali rimproverano a Rossini imprevedibile negligenza d'armonie e soprattutto quelle terribili quinte che l'immortal Cimarosa non si sarebbe mai fatto lecito. — Per un roscino, osserva spiritosamente l'autore dello *Paragone in Roma*, tratterebbero in ogni città d'Italia ventimise-

strucoli creduti e credentisi anche di scienza che si serbano di buon grado incaricati di correggere tutti gli errori di lingua di Rossini. « Udi fare, egli soggiunge, un'altra obblio- zione. I poveri di spirito, leggendo le sue partizioni, si scandalizzano perchè e' non trae miglior partito dalla propria idea. E l'a- vero che appunto di stolta predigilità l'uomo ricco e felice il quale getta un lungi d'oro alla contadinella in scambio d'un mazzolino di fiori ». E vero che tanta copia di ricchezza spesso e volentieri nocque a Rossini. La *Semiramide* ed il *Mozart* riusciron sempre sover- chiosamente straricchi ai pubblici avveni, so- pestuita per opera dei maestri della scuola francese, a vedere nella composizione dei loro spiriti messi in uso la ricchezza del vinco che ha il pozzo in castina. Non dimandate a Rossini di porre in pestica l'arte di stespe- rare una goccia di spirito in una botte di acqua.

Dopo i tanti successi del *Tancredi* e del *l'Italiana in Algeri*, la ingenua fatuità del giovane trionfatore trapeleva nelle curiose mansioni di lettere da lui indirizzate alla madre e dalla quali gli implacabili biografi accuratamente registrano il tenore. Quelle mansioni erano concepite così.

*Alt'ornatissima signora Rossini,
madre del celebre maestro.*

Firenze.

Si fu in una volta da lui fatta alla madre,

della quale fu sempre idolo e idolatra, che venne sopraggiunta da quel guaio a cui ogni cittadino dee più o meno sottomettersi in pace, dacchè le è una miseria d'inevitabile ricorrenza per l'uomo vivente in civile convulsione, come il variolo è l'inevitabile miseria letale a cui è forse soggiaccia il fanciullo. Disgraziatamente, in codesta epoca, se Jenner aveva scoperto la inoculazione del variolo, nessuno statista pensava ad applicare presso a poco l'analogo rimedio alla convulsione militare — il guaio a cui era alludeva. Rossini era nel suo ventunesimo anno, e già eragli venuto l'ordine di indossare l'uniforme e d'abbracciare il fucile, allorchando per calmare l'ansietà della madre ei si decise a scrivere a Milano ad una delle tante signore che avevano colmato di favori ed alla quale ei sapeva come il vicerè d'Italia, Eugenio di Beauharnais, nulla potesse recusare. I biografi ci han conservato i termini coi quali il maestro venne esentato dalla descrizione militare, allora rigorosissima. Il principe fece chiamare a sè il ministro dell'Interno. « Fate la mode — ci gli disse — che il maestro Giovacchino Rossini attualmente a Pesaro sia esentato dal servizio militare. Non consentirò mai a prender su di me la responsabilità di esporre alla palla nemiche una sì preziosa esistenza. Né i contemporanei nè la posterità mi perdonerebbero giammai. Forse perdiamo di tal modo un ottimo soldato, ma di sicuro con-

serbiamo alla patria un uomo di genio ». E il principe cangiò il ministro rassicurando il recitativo dell'aria di Tamerlà: *O patria!*

Nel successivo anno 1814, Rossini diede alla Scala di Milano un'altra grande opera seria ed un'altra bucolissima opera buffa; *Arcidamo in Palmira* e *Il Turco in Italia*. Il primo dei due spartiti fu fiachato e pareva dover scendere nella tomba ove riposano i primi tentativi giovanili di Rossini. Noi lo udiamo da ragazzotti, alla Pergola di Firenze, verso il 1829, eseguita dalla bella Guiliotta Crisì, e serbiamo ancor vivace e gradita rimembranza dell'effetto prodotto dal robustissimo duetto: *Se tu m'ami, o tua regina*. La sinfonia di quest'opera e fors'anco taluna delle sue cantilene furono più tardi messe a profitto da Rossini nella *Elisabetta regina d'Inghilterra*.

Il *Turco in Italia* stava per naufragare a motivo della stupida rivelazione dell'impressario il quale fece sparger voce esser codesto spartito, come l'acconciava in parte il titolo, la palinodia dell'*Italiana in Algeri*. Il pubblico milanese, meno espansivo di quello di Venezia, volle ragionare le proprie impressioni, ed il ragionamento stette per condurlo all'ingiustizia. In codesta occasione il celebre basso profondo Galli, che aveva già cantato la parte di Mustafa nell'*Italiana in Algeri*, eseguiva quella di Selim, il giovane Turco che la tempesta fa sbarcare in Italia ove diventa innamorato della prima

bella donna che gli si para dinanzi. Il buffo Pacini, padre del compositore, faceva la parte del marito, don Geronio, e il procuratore di Rubini, Giovanni David, era l'amante, don Narciso. La Fata, una festa di trilli e gorgheggi — faceva donna Fiorella. Il complesso era perfetto. Ma i Milanesi restaron duri. Pacini — a cui ci ricordiamo aver veduto eseguire un mediocre spartito del figlio, *Il falegname di Liconia*, con non minore magisterio comico di quello spiegato nella stessa parte del Vestri e del Taddai, parve troppo scurrile, la musica brucia sino alla follia la tacciaia d'esser la caricatura dell'italiana, e Rossini per poco non venne fischiato sotto pretesto di non essersi innalzato bastantemente sopra un'opera buffa. Il pubblico fece però giustizia delle proprie prevenzioni, e prese l'entusiasmo in generale.

Dopo le prime rappresentazioni, gli applausi onde era salutato Rossini successorvasi con tale frequenza, avvertì un biografo, che il maestro astretto ad alzarsi dal clavicembalo per ringraziare il pubblico non aveva nemmeno il tempo di rimettersi a sedere.

VI.

Ed eccoci giunti all'epoca più importante della vita artistica di Rossini.

Napoli, un po' più tardi delle altre città

d'Italia, gli è vero, ma alla perfine ancora esso cominciò a commuoversi al rumore che faceasi attorno al nome di Rossini. I suoi primi meti furono d'incredulità. La patria di Scarlatti, di Leo, di Porpora, di Pergolesi, di Jomelli, di Piccini, di Paisiello, di Cimarosa, di Carafa, di Nicolo, di Fioravanti, di Spontini non potea aspettarsi che un maestro illustre potesse nascere altrove fuorchè sulle sponde partenopee. I dilettanti, istando presso Barbera acciò facesse venir fra loro costui Rossini, ne negavano per anticipazione l'aureola e meditavano probabilmente di spezzarne il simulacro, siccome quello d'un falso idolo.

Domenico Barbera era l'imprenditore privilegiato dei due teatri musicali di Napoli, San Carlo ed il Fondo. Cresciuto a Milano, donde prese le mosse dagli infimi gradi della scala sociale, coltò sì ruppe alla pratica degli affari, vivendo in mezzo ai fornitori francesi, che faceano e disfacceno la propria fortuna ogni sei mesi, grazie i trionfi o le disfatte degli eserciti napoleonici. Costui era stato dapprima garzone di caffè, mercante di cavalli, provveditore di salmerio, con altri impieghi ed occupazioni assai meno onorevoli che il Blazé nomina e che a noi fa schifo il menzionare. Nel 1814 Barbera era a Napoli impresario e appaltatore dei giochi d'azzardo, teneva corte e serraglio in un magnifico palazzo, e a forza d'industria, di sfacciataggine, d'impudenza, di disonestà

e di astuzia era giunto all'apice del credito e del potere. La sua persona era una carismatica ambulante. Fornata buccola alla creoschi, degna di fare invidia al re Nida, e sull'enorme ventosità sciocinava una intiera vetrina di gioielliere. Barbaia, che aveva soprattutto buon naso, andò a cercar Rossini sino a Bologna e al giovane maestro, rassegnato ad aver che fare di consueto con poveri diavoli d'impressari in stato di deliramento permanente, il signor Domenico Barbaia, col suo ventre, colle sue buccole, coi suoi ciandoli, coi suoi occhietti neri sotto due ciglia spade e crepate, parve un angelo sceso dal cielo, dacchè egli gli offriva dodici volte più di quello che sino allora gli avevano offerto gli altri impressari. Pochi mesi dopo il suo arrivo a Napoli, Rossini sottoscriveva un contratto il quale spirò soltanto nel 1833 e che ebbe grandissima influenza sul suo ingegno e sul destino di tutta la sua vita. Quella scrittura gli accordava 12 mila franchi annui, oltre un piccolo lucro sui giochi tenuti a dita dall'impressario, cioè, secondo Ellinger, fruttava al Barbaia da 100 a 150 mila franchi all'anno, ed a Rossini un paio di migliaia di franchi, che Stendhal riduce a soli trenta o quaranta luigi. In cambio di tal somma, Rossini doveva comporre due opere nuove ogni anno, ridurre, accomodare e dirigere tutte le opere che il Barbaia fosse per dare ai suoi due teatri.

La direzione musicale del San Carlo e

del teatro del Fondo, da cui Rossini s'incaricò così alla leggera — osserva Stendhal — era una fatica terribile, un lavoro da manovale che astringesse a trascorrere, a ridurre, a ridere, a seconda degli organi dei cantanti ed il credito de' loro professori, un ammasso di musica spaventosa, incredibile, immenso. Tale bisogna seria bastava ad aduggiare un talento melanconico, senese, sensibile come Mozart. L'indole ardita e gaia di Rossini lo mise al di sopra d'ogni ostacolo, come lo era reso impossibile ad ogni critica. Ei se ne incaricò colla distinzione del suo Figaro e se ne sbrigò ridendo e soprattutto burlandosi di tutto e di tutti, lockè gli valse e gli attirò una folla di amici de' quali il più acerrimo, nel 1823, fu il signor Domenico Barbaja istesso a cui Rossini involò l'amante facendosene lo sposo.

Questo fatto mi conduce a parlare della signora Isabella Angelica Colbrand — e lo farò una volta per tutte.

« La Colbrand — riferiamo le parole del signor Hare — era la saliana favorita del Musafà Izzarone, maga irresistibile la quale con la voce avesse già costato al suo galante impresario dieci volte più di quello che la real favorita, la duchessa di Floridia, non fosse costata al re di Napoli ». Essa era nata a Madrid nel 1785 e — dice Stendhal — dal 1806 al 1823 fu una delle prime cantatrici d'Europa. Suo padre, Giovanni,

professore di musica di camera e cappella presso la Corte madrileña, la destinò alla carriera artistica, ma quantunque ella avesse sin dall'età di 6 anni per maestro Francesco Pareo primario violoncellista di Madrid e compositore, non esordì sulle scene che nel 1809, all'età di ventiquattro anni, sul teatro della Scala, dopo esser stata in Francia per qualche anni, dando concerti serati, in cui ella distinguevaasi soprattutto, come oggi la Pauline Viardot, cantando delle canzoni spagnole.

Nel 1810 cantò a Venezia, dappoi sino al 1821 rimase fissata a Napoli. Il suo matrimonio con Rossini ebbe luogo il 14 marzo 1822.

Nel 1822 la Colbrand si recò col marito a Vienna ove cantò l'Otello, ed a Londra nel 1823, ove ella cantò Zelina, ma non collo stesso successo con cui la Catalani cantò così, contemporaneamente a lei, il *Barbiere di S. Pietro*. L'orazione al marito fu un crepacuore alla moglie la quale poco stante si ritirò dal teatro e diresse quasi del mondo vivendo assai ritiratamente a Bologna ove morì il 7 ottobre 1845.

Oltre alla faccia d'arco e d'ascello non è mancato chi abbia accusato Rossini di aver voluto fare una speculazione sposando la Colbrand. Il signor Etlinger giunge persino a dire, e Jacquet-Mirécourt lo ripete, essersi egli fatto fare una donazione dalla Colbrand al momento del matrimonio, ed averla lasciata morire nell'abbandono e

quasi della miseria. L'ignoranza si vendica del genio facendolo comparire malvagio e vizioso. In quanto a noi che conosciamo di persona la calunnia e sappiamo dove la brista miliarda sta di casa e come tira a scrocco, preferiamo la versione degli Escudier i quali asseriscono che Rossini « durante la malattia della moglie non lasciava passar giorno senza informarsi dello stato di sua salute, e quando gliene fu annunciata la morte manifestò il più profondo dolore ».

La rappresentazione della prima opera di Rossini a Napoli: *Elisabetta regina d'Inghilterra* ebbe luogo nel settembre del 1813. La grande fama in cui era solito il maestro nell'Italia settentrionale avea disposto come dicemmo, i Napoletani alla severità. Essi stettero fermi e chiesero sino al primo duo fra Leicester (Nouraci) (1) e Matilda (Dardanelli) giovane e saggia sposa del favorito della regina. All'incantevole melodia in minore incanta, che festi — l'in-

(1) *Stendhal* e gli *Escudier* mettono i nomi di Nouraci e della Dardanelli fra gli estimatori della *Elisabetta*. *Bianca, arrese*, e *Willinger*, meno esalti, pongono quelli di David e della Caselli, il cui vero nome originario francese era *Chassanle* e la quale fu dappoi, nel 1831, la rivale, sotto ogni rapporto privato e pubblico, della Colbrand, a cui un primo costoso amore delusosi le prime rughe, ed in pubblico costoso tempestose dimostrazioni i primi abbassamenti di voce.

dolo entusiasta ed espansiva dei Napoletani non può reggere alla commoventi. Ogni spirito di partito, ogni preconcetta rappresentanza venne obliata, e gli applausi scoppiarono frenetici. Il successo già si bene avviato seguì una via ascendente nel due susseguente fra Elisabetta e Norfolk (Garcia, il padre della Malibran) e nel finale, pieno di drammatico effetto, in cui la regina offre la mano e la corona all'amante. Nel secondo atto il Rossini pose per la Colbrand un recitativo obbligato che è più uno dei bei pezzi di tal genere. « Bisogna aver veduto la Colbrand in codesta scena — scrive Stendhal — per farsi una idea del successo da lei goduta a Napoli e di tutte le follie di cui era capace. Essa che fece di scena la tutta la dignità d'una mercantessa di mode, quando apparisce col diadema in testa, col manto sulle spalle, incute un rispetto involontario ».

L'opera finisce con un'aria di bravura per la Colbrand:

Bel'alma generosa,

della quale il maestro riuscì, come in uno ampio scrigno, tutti i gioielli posseduti dalla voce della Colbrand. È un inventario di trilli, di volate, di fioriture, di scale da esagerare la vertigine. L'accordata di tal pezzo, in tale situazione, è flagitante, ma Rossini vi fa asterco per fare omaggio alla costanza della quale dipendeva maggiormente il suo successo.

Stendhal attribuisce alla Colbrand una maliziosa influenza nell'ingegno di Rossini. « La natura aveva dato alla musica di Rossini — egli dice — un bel genio per il genere di mezzo cantuere. La disgrazia volle ch'egli trovasse a Napoli la Colbrand regina del teatro, e un guasto anche più grande per lui fu lo innamoramento. Se invece si fosse imbattuto in una cantatrice buffa, come la Harcolina, sul fiore della gioventù, anzichè darci delle piaghe d'Egitto (e qui Stendhal fa una maligna allusione al *Mot* ch'ei considera come il primo passo di Rossini verso la decadenza, verso il germanismo, verso il predominio della parte strumentale sulla vocale) avrebbe continuato a fare del *Barbiere*, della *Guarantata* e della *Stafania in Algeri* » (1).

Nella *Elisabetta regina d'Inghilterra* as-

(1) Altrove Stendhal osserva: « Madame de Colbrand le persécutait sans cesse pour qu'il plût dans ses airs les agréments dont sa voix avait l'héritage... On voit par quel encheînement de circonstances fatales le pauvre Rossini a eu quelquefois les apparences de la pèdanterie en musique. C'est un grand poëte, et un poëte romanesque, épris à Paris d'opéra, et égaré sur des choses tristes et sérieuses. Qu'on se figure Voltaire obligé, pour vivre, à écrire l'histoire des Juifs du temps de Bonaparte! »

Anche gli Essudier non han saputo negare questa influenza, come cantatrice, della Colbrand su Rossini, come maestro, a proposito della *Donna del Lago*, dicono: « La cantata d'Ellean, siorettina languoreux ingagé par les brises seures qui courent à travers les lacs, sui grasseuse et d'une curieuse

servasi una stessa stessa anomalie nella distribuzione delle parti. Invece d'esservi un tenore e un basso, vi sono soltanto due tenori. Anco Norfolk, il coraggioso invidioso, è vi un primo tenore. La scusa che potera addurre Rossini in codesto caso era il non trovarsi a propria disposizione una voce di basso per quella parte. « La verità si è — osserva Stendhal — che prima di Rossini non venivano mai date parti importanti alle voci di basso nell'opera seria. Rossini è il primo che abbia scritto, per tali specie di voci, parti cospicue in opere sommarie come la *Gazza ladra*, la *Comendola*, *Torvaldo e Desislinda*, ecc., e puossi affermare esser stata la sua musica quella ch'ebbe il vanto di far nascere e mettere in credito i Lablache, gli Zuccheri, i Galli, i Remorini, gli Ambrosi ».

Pochi mesi erano scorsi dalla memorabile prima rappresentazione dell'*Elisabetta*, quando una notte (ora l'aprile del 1818) Domenico

esprimela. Pourquoi Rossini a-t-il eu de voir l'élégance à la fin par des points et des points d'orgue qui lui eulroient une partie de son caractère? Mais ce n'est pas lui qu'il faut accuser. Pour ceux qui ont l'intelligence de son génie, il est sûr de comprendre la contrainte qu'a voulu être brillamment sur des vocalises, s'acquiesçant fort peu de la pensée du musicien. Il le maître nechalant s'est laissé faire. Mademoiselle Colbrand exerçait sur l'opéra et sur le cœur de Rossini une influence qui n'échappait à personne. C'est elle qui cria le rôle d'Eléon ».

Barbela si svegliò al bagliore prodotto dall'incendio del suo teatro (1). Re Ferdinando fu più dispiacente di tale catastrofe di quello che lo fosse Barbela. Solo allorché costui gli ebbe promesso di ricostruirgli quel teatro dentro nove mesi, più bello assai di quel che era, il Re cominciò a racconsolarsi. Barbela lo dà parole. Il re di Napoli entrò nel nuovo teatro il 12 gennaio 1817, e su fu quella sera, — avreb'egli potuto dirlo scimmiettando Giuseppe Pradhomme — il più bel giorno della sua vita.

Rossini, trovandosi temporaneamente in libertà, approfittò dell'occasione per fare una gita a Roma, ove era stato rappresentato nel carcere medesimo, al teatro Valle, Torvaldo e Daria, opera semiserie scritta per due primi bassi d'Italia, Galli e Bernonzi, e pel celebre tenore Domenico Donzelli.

Chechè ne dicano Ellinger e Blaz, quest'opera ebbe solo un successo di stiva. Rossini previde che la non sarebbe mai opera popolare, perciò, come fece di tutte le sue opere andate a male, si valse delle migliori cantilene per adornarne altri spartiti nell'atto migliori infusi. Un terzetto di quest'opera trovasi trascritto letteralmente nell'atto secondo d'Otello. È il famoso duo della lettera :

Non m'inganno, al mio rivale.

(1) Il teatro di San Carlo, eretto nel 1738 sotto Carlo III, era già rimasta preda d'un incendio nel 1748, ed esso ebbe nuovamente ricostrutto.

Ed eccoci al *Barbiere di Siroglia*, il più splendido lavoro rossiniano, e la più bella fra le opere buffe. Siciliani dice che il gusto musicale cambia ogni trent'anni. Il *Barbiere di Siroglia*, al pari di merca dozzine de' suoi confratelli composti nell'istesso anno e nei due seguenti, i più fecondi per l'estro di Rossini, camminano già per l'ottavo lustro, e m'hàn tutt'altro che l'aria di vecchierelli scadenti o prossimi alla tomba.

Tutti i biografi di Rossini ci raccontano come fosse composto il *Barbiere*. Era allora impresario del teatro Argentino il duca Sforza Coasmi, il quale offerì al maestro di comporre immediatamente un'opera buffa pel carnevale stesso in cui al teatro Valle doveva rappresentarsi il *Torvaldo e Dorina*. Il contratto fu firmato il 26 dicembre 1815. Dentro 30 giorni Rossini doveva consegnare il prim'atto dello spartito completo in tutte le sue parti, il resto pochi giorni dopo, la prima rappresentazione essendo fissata verso il 5 febbrajo. Dovetti al maestro l'alloggio gratuito nella casa stessa ove abitava il buffo Luigi Zamboni, e la somma di 400 scudi romani (ossia 2 mila franchi). Queste sono le condizioni per più vantaggiose di cui parlano Biase e gli altri biografi!...

Allora com'è adesso la censura teatrale romana era la più stucchevole, la più assurda, la più insopportabile istituzione del mondo. Era dotta che proibiva l'avvenire estraneo, adducendo per ragione che non dovea mes-

lorare il nome di Dio in vano, ed invece di diavolo mettere felicità, probabilmente per la stessa ottusa ragione. Impossibile di presentare un libretto, per incomprendibile che fosse, in cui non vedesse allusioni politiche.

L'imprendaria, stanco dei divieti censorii, ed essendo la stagione di già inoltrata, nel chiarire un giorno con Rossini, uscì fuori:

« E se mettete in musica *Il Barbiero di Singsha*?

« Perchè no? L'idea è originale e mi piace. Ma che cosa dice Paisiello?... »

« Che cosa importa a Paisiello?... Il suo spartito non si rappresenta più... I suoi partigiani l'era chissà... si stabiliranno paragoni... sorgessero dei partiti. La speculazione è magnifica. Ed io scommetto una cosa...

« Che cosa? »

« Che farete un capolavoro, e che se ora se parla poco del *Barbiero* di Paisiello, fra breve non se ne parlerà più affatto. »

« Lo vedremo fra tre settimane: — disse Rossini. »

In men di due lo spartito era scritto; tanta la bizzarria di *speir*, per così dire, quella sinistra sul tutto al vecchio Paisiello, scendeva alla giovanile petulanza del baldanzoso e spensierato compositore.

Per convenienza e per dovere Rossini scrisse a Paisiello, il quale allora abitava Napoli, ove era direttore del conservatorio, avendo lasciata Parigi sine dall'anto innanzi

(1814) con una pensione di 4000 franchi e la croce della legione d'onore. Il vecchio maestro a cui, in fin dei conti, non piacera che la propria musica ed il quale non vedeva di troppe buon occhio i successi altrui, rispose diplomaticamente.

Il maestro R. Héquet, cronista musicale d'un giornale parigino (1) ha narrato i particolari del modo con cui fu composto *Il Barbiere*. Probabilmente Héquet n'ebbe i ragguagli da Rossini stesso, perchè di buon grado li riferiamo.

Nella casa stessa ove abitavano Rossini e Zamboni, abitava pure Garcia. Ciascuno avea una camera che dava in un salotto comune ove trovavasi il pianoforte. Rossini collocò sul leggio di questo strumento il libretto: diventò serio, non uscì più fuori di casa, non indirizzò più motto ad alcuno: era tutto assorto nel suo lavoro. I suoi compagni si guardavano bene dal disturbarlo. Durante sette giorni e sette notti egli interrompe quel lavoro indefesso solo per prendere leggiera refezioni e dormire tre o quattro ore. Passeggiava nel salotto, ora a passi concitati, ora lenti: andava alla finestra e soffermavasi dinanzi al pianoforte sul quale percuote qualche accordo: di melodia non si occupava nè colle mani nè colle voci. In capo alla prima settimana non aveva peranco scritto nulla. La sera del settimo giorno Garcia e

(1) *L'Illustration*, 24 ottobre 1854.

Zamboni stimarono opportuno di tenergliene parola.

« Or bene... che cosa pensi?... che cosa intendi di fare?...

« Di notte fai un fruscio col pieno-forte che ci saglia di chiuder occhio.

« E intanto il tempo passa e non hai ancora fatto nulla... »

« Non ho fatto nulla? — sclamò Rossini — Vuoi che ti canti l'aria d'Alcantos?... »

« Ci arrò tanto gusto.

« Sia a sentire.

E Rossini cantò la cavatina: Ecco ridendo in aria.

« E tu, Zamboni, vuoi sentire l'aria di *Figaro*: *Largo al factotum della città*?... Vuoi la cavatina di Rosina?... l'aria di don Bartolo?... E quella di don Basilio?... e il duetto del cenno?... e il duetto di Figaro con Rosina?... e il quintetto?... e il finale?... »

Rossini aveva terminato la sua opera. Lo spartito intero era nella sua testa, e non gli restava più che da scriverlo.

Quella notte dormì profondamente.

Alla domani fece venire i copisti del teatro che accensero in sei o sette. Fu collocata in mezzo al salotto una gran tavola rotonda alla quale si assisero tutti col maestro che si mise a scrivere il suo capolavoro con incredibile velocità. Non si fermava mai, nè tantopoco rileggeva quanto gli usciva dalla penna. Di mano in mano che una pagina di carta da musica era piena, la passava, senza val-

larla, si copisti, i quali scrivevano immediatamente le parti d'orchestra. Appena un pezzo era finito, lo si portava al teatro e le prove cominciavano.

Nella sua fretta di comporre, Rossini aveva trascurato di musicare la piccola romanza che Almaviva deve cantare sotto la finestra di Rosina: *Io son Lindoro...*

Garcia reclamò la sua romanza.

« Titraddio! — soltanto Rossini — io ne ho abbastanza... Se tu la vuoi, fattela da per te ».

E così fece Garcia. La romanza è graziosissima e male adoperano molti tenori italiani tradendociela. Zamboni, del suo lato, scrisse tutti i recitativi, che non sono la più bella cosa del mondo.

Il Barbiere fece la sua comparsa anche prima del termine stabilito nel contratto. I Romani si affollarono il 26 dicembre al teatro di Torre Argentina con intenzioni premeditate di ostilità. L'idea di musicar un libretto già musicato da Paisiello pareva un insulto, uno sprigio fatto al vecchio maestro. Gli ammiratori, gli scolari di Paisiello sfilavano in quel luogo e ne alzavano la bandiera. Tuttavia alcuni pezzi eucò la prima sera vennero applauditi, come il duetto di Rosina e di Figaro e l'aria della Calunnia. Ma in breve i dischi razionarono per tutto il teatro e così forte che alla fine dell'atto lo spartito era già condannato. Stendhal ricorda i numerosi inconvenienti che segnarono quella serata e che contribuirono alla

caduta, dal soprabito bianco di Rossini sino al nudo invaginato di Beffia. Alla irrompere più fragoroso del fischio, Rossini s'alzò dal cembalo e parlò inosservato da una porticina di dietro del teatro. Giunto a casa, si chiuse la camera e non volle parlare a nessuno. Per la prima volta si attentiò profondamente di quella caduta, perchè era convinta dei pregi d'un'opera da lui improvvisata sotto il fuoco dell'aspirazione, e piuttosto perchè troppo gli cuocera d'esser reputato inferiore a Paisiello di quei s'era forse poco garbatamente burlato nella parodia dell'antica musica ch'ei pone in bocca a don Bartolo nella scena della lezione di Astina e di Simplicio travestito (1).

La sera dopo, ei non ricomparve in teatro, indispensabile per la mala accoglienza avuta. Ma il pubblico, spartiti g'inconvenienti della prima rappresentazione, spartiti forse i fautori dei timidi che non stimarono opportuno ricomparire nella certezza della definitiva caduta dell'opera, si condusse affatto diversamente della sera innanzi. Ascoltò con at-

(1) «Rossini non tralasciò di raccontare d'aver voluto far giustizia della musica antica in questa occasione del teatro. Probabilmente s'parla in buona fede. E in fatto un saggio della musica di Pergolesi o di Logroscino, meno il gusto e la padronanza. Rossini vede quei grandi maestri col'occhio stesso con cui ai tempi di Metastasio (1760) vedeva Dante, la cui gloria pareva soccombere sotto gli sforzi del genio». [Stedding].

teazioni ed applaudi con entusiasmo. L'opera terminò questa volta in mezzo al fragor degli applausi, e siccome Rossini non era in teatro, l'intiere uditorio, muntesi di fedi, andò alla casa del maestro a tributargli un'ovazione trionfale. Rossini era addormentato in preda alla tristezza: si svegliò in mezzo ad una festa.

Il *Barbiere* non tardò ad essere la delizia dei primarii teatri d'Europa. Quando Garcia andò a Parigi nel 1818, volle cantarlo per far conoscere ai Francesi il genio di Rossini da essi ignorato, mentre a Vienna lo si cantava subito dopo il Congresso, e la Gasa Indra ricevette un trionfo ovattissimo a Berlino tre anni dopo. Era allora direttore del teatro italiano Ferdinando Paër, l'autore dell'*Agnese*, il quale dividea le idee e le antipatie de' suoi contemporanei napoletani. Quando Garcia gli propose di porre in scena il *Barbiere*, Paër fece orecchie da mercante:

« Il *Barbiere di Paisiello*? Nullo di più facile. L'abbiamo nel repertorio.

« Vo' dire il *Barbiere* di Rossini.

« Ah!... uno spartito nuovo!... La faccenda è grave e non è di mia pertinenza. Qui non sono che un subalterno. Eppoi noi non abbiamo lo spartito di *monsieur Rossini*.

« L'ho portato meco. Volete vederlo?

« Ciò non mi spatta. Portatelo al direttore dell'*Accademia Reale di musica* (il teatro dell'Opera francese) ».

Ilabeneck non aveva l'interesse di Paër acciò non sorgesse la stella di Rossini sulla

Senza a far impallidire la sua. Ma la dottrina di lui, grandissima nello interpretare la musica francese e la tedesca, non era bastantemente applicata allo studio della musica italiana. Dopo aver tenuto fra le mani per tre mesi lo spartito del *Barbiere di Rossini*, si confessò di averlo studiato conscienciosamente e di non averci capito nulla.

Di tal modo fu sentenziato che il compositore protetto da Garcia non era che un giornalista scapato, e che la sua opera troppo leggera non era degna d'essere offerta al pubblico francese a cui non si doveva mancar di rispetto con una mancata plausibilità.

Garcia non si tenne per battuto. La sua scrittura spirava col 1818. Quando si trattò di rinnovarla, uno de' primi passi fu ch'egli eseguirebbe, dentro uno spazio di tempo stabilito, la parte d'Adamo nel *Barbiere di Sialigia di Rossini*.

Questo spartito venne rappresentato a Parigi la prima volta il 23 settembre 1818, e produsse una vera rivoluzione nell'arte. Paër, per non darle vinta al nuovo maestro, allinò le rappresentazioni del *Barbiere di Rossini* con quella del *Barbiere di Paisiello*. Lunga non fu la lotta. Dopo tre rappresentazioni, l'opera di Paisiello venne riposta fra gli scarti del repertorio, e non fu più tratta alla luce della ribalta.

Erano già nove anni che Rossini posava sospeso l'Italia col suo nome e colle sue

egregio, ed in Francia non lo si conosceva ancora. Né la vittoria di Rossini sui padanti francesi fu compiuta col produrre del *Barbier*. Il suo merito fu conferito a metà solo del 1820 (1), quando la Fodor successe alla De-Bugnot nel *Barbier*. L'altra metà di gloria egli la conquistò nel 1825 quando la Pasta rivoltò ai parigini Otello e Tancredi.

Ma l'ordine cronologico che ci siamo imposti ci fa imperioso dovere di non anticipare vie maggiormente sui fatti. Torniamo in Italia nel 1818.

VII.

Barbaja considerava i trionfi di Rossini a Roma come altrettanti fatti fatti ai suoi teatri di Napoli. Perciò egli si affrettò a richiamarlo con ordine perentorio, per mettere in scena al teatro dei Fiorentini l'opera premessagli per contratto.

Rossini era in mezzo alle feste, si banchetta, si ga ridere quando gli giunsero i comandi dell'isurano autocrate. Egli prese congedo dai suoi amici, dicendo loro che per vendicarsi della tirannia di Barbaja, avrebbe composto uno dei più cattivi spettacoli che gli fosse possibile immaginare.

(1) La *Comète*, entrata a dirigere il teatro Favart, oggi l'*Opéra Comique*, vi diede, nel 1820, *L'Alfama in Algeri*, la quale cadde ignominiosamente, eccedo paria ai graci e capitabondi Parigiot un'ardida buffonata.

E tenne parola. La *Gazzetta*, rappresentata a Napoli nell'estate del 1816, stibenchè avesse ad interpreti la Chambard, il Fallagrini e Casaccia, fece una caduta strepitosa, come un anno avanti aveva fatta un'opera seria, *Sigismondo*, scritta per la Fenice di Venezia.

Otello, la *Conventola*, la *Genia ladra*, *Mosè* — ecco i capolavori usciti dalla mente di Rossini dopo il *Barbiere*, in circa diciotto mesi, senza contare l'*Armida*, l'*Adelaide di Borgogna* o il *Ricciardo a Zoraida*, composti nell'intervallo dei successi che questi tre capolavori raccolsero.

L'*Otello* segna i principii d'uno stile affatto nuovo in Rossini: « È il trapiasso ardimentoso — dice il Forzi — dal genere melodico ed elementare all'armonico e sovrano, dalla fantasia all'intelletto, dalla voluttà attica all'emoce romantico, dal bello di forma al bello di sostanza e di significato ». Ivi è il colorito veneziano misto all'orientale. Rossini prende i colori a Tiziano e dipinge una dramma in cui la passione sospira, piange e rugge sopra un fondo di cielo africano.

Il compositore accende in codesto meraviglioso spartito la propria face nell'intimo facolare del cuore umano. Dal lavoro rossiniano traspare chiaramente come il maestro non ispirato piuttosto nel dramma di Shakspeare anzichè nel miserabile libretto del conte Berio, mal rifrattato sulla novella del Giraldi, da cui il sommo poeta inglese si-

dinse la goccia d'acqua ch'ei cambiò in perla preziosa, come Milton avea attinto dell'Adamo dell'Androsi l'idea del Paradiso perduto. Infatti i biografi di Rossini, dicono che il maestro, quando racconta l'impressione in lui fatta dalla lettura dell'*Otello* shakspeariano compendia in una esclamazione il suo parere e dice: *Mi gelava il sangue...*

Per l'*Otello* si racconta — ed è storiella se non l'oss'altro bene immaginata — che due popolani, a ciascuno dei quali mancava un braccio, unirono le due mani che loro restavano per applaudire quel parto.

Il pubblico di San Carlo esclamava alla prima edizione: Quest'opera è un vulcano! L'*Otello* è il principio, nella musica rossiniana, di quella trasformazione la quale si compì nel *Guglielmo Tell*. La parte strumentale vi prende il posto a cui non può a meno di essere assunta nel vero dramma lirico. L'accompagnamento dei recitativi è meno agitato, più pieno, più melodioso, più drammatico. L'analisi di quest'opera ci condurrebbe troppo lungi, tanto più che lo spazio concesso ci è stato soverchiato dalle analisi e dalle digressioni al cui rischio ci siamo sin qui lasciati acchiappare. Fermiamoci un solo istante alla *Conferenza*, che una mediocre esecuzione fece percolare a Roma, ove venne eseguita nel carcere del 1817, in un miser teatro, e che oggi regna tuttora sovrana su tutti i teatri del mondo.

Forse Rossini ne avrebbe fatto un'opera

degni di rivaleggiare coll'Otello e col Roberto in grandezza ed imponentza ora non ne aveva escluso il fantastico, di cui è nemico, come egli stesso esprime in una lettera parecchi anni fa pubblicata sui giornali italiani. Ebbene, mediocre maestro, pigrone in confronto di Rossini, dell'elemento fantastico contaminato nella vecchia novella di Perrault si valse assai felicemente, ed è in lui lo spettacolo che salvò in questa opera la povertà delle melodie. Chechè ne sia, la Cenerentola, comunque grave già d'un mezzo secolo, simile all'Ebe dell'antico Olimpo, è privilegiata d'eterna giovinezza: « Essa è fresca, gioiale e di leggiadre allegrezzerie come una fanciulla del nostro popolo, tepida e grata come il nostro clima, vivace e sempre verde come le moricelle, i lauri e gli ulivi delle nostre pendici: è bella nella dolcezza, voluttuosa nella varietà, come il novellero dei lieti giovani e delle belle donne del Decamerone del Cortesiano.... Questa cara Cenerentola, intorno alla quale ne sono state dette tante, si scorge facilmente ch'è venuta al mondo dopo l'Otello ed ha preceduto la Gazza ladra. Non più come nel Barbieri, che precorre d'un anno la sua sorella, quell'aria di nativa e gioconda semplicità nel tutto insieme della composizione; non più la severa castità del disegno; non più la concorde e ferma unitas del colorito. Qui la semplicità si avvicina colle barberie, la compostezza del sembiante e la trepidazione dell'animo

colla follia e colla vanità, i lampi d'un tenero affetto colla intemperanza della sciocca vanagloria e della ridicola propensione, la piacevolezza colla buffoneria, il sorriso finemente satiro col baccheggiare alla libera. Di fronte al *Barbiere di Siviglia*, i colori generalmente sono più caldi, l'impeto quasi mai retinato, i caratteri più fortemente spiccati fra loro. L'atto meno oculato dell'aria, meno imbrigliata l'immaginazione dell'intelletto, forse più varietà in tutta la specie dei particolari, ma no certo quella suprema unità nella varietà, mercè della quale il *Barbiere di Siviglia* resta oggimai uno dei più perfetti e meravigliosi capolavori della umana fantasia (1).

La *Guerra Indra* venne da Rossini scritta per Milano, ed il libretto fu tolto da un vecchio melodramma francese di Desbigny e Gaizac: *La Pie voleuse*. Il fatto che serve di fondamento al melodramma è vero. Una povera sera venne impiccata, sul principio del secolo scorso, a Palaisen, sotto falsa incolpevolezza di furto, e riconosciuta innocente, le fu fondata nel paese nativo una mostra commemorativa alla quale diedisi il nome di *maise de la pie*.

Quattordici anni d'imperio napoleonico avevano fatto di Milano la capitale intellettuale dell'Italia. Il giudizio di quel pubblico era adunque competente e severo. Rossini

(1) R. FERRI. *Articoli musicali*.

s'ebbe colla *Gracia Indra* applausi per lo meno tanto entusiasti quanti avevano riscossi a Roma coll' *Barbiere*, a Napoli coll' *Otello*. Stendhal che assistè alla prima rappresentazione, dice esser stato quello un successo de' più unanimi e brillanti da lui veduti e il quale si sostenne durante tre mesi allo stesso grado di calore. I Tedeschi hanno scritto volumi sulla maravigliosa sinfonia la quale prende posto subito dopo quella del *Guglielmo Tell*. Vero si è ch'essa non risponde al soggetto trattato nel dramma nè all'indole del resto dello spettacolo. Ma è interprete dei suoi guerrieri che dominavano tuttavia gli animi italiani, ed oggi peranco è impossibile ascoltarla senza restarne elettrizzati.

Dal *Mosè* eseguita a Napoli, nelle quaresime del 1818, col titolo d' *oratorio*, il quale pareva ai Napoletani un controcanto per la musica recalcitrante, terrena, se potessimo, riferre uno stupendo giudizio di Balzac, il quale, colle analisi del *Roberto il diavolo* e di altri sonni capolavori melodrammatici, incastrate più che più là nelle sue opere romanzesche, mostra quante addentro sentisse e capisse nella filosofia della musica.

Ognun sa come fosse scritta la più bella melodia del *Mosè*: Dal tuo stellato soglio, ma il sapere da tutti non dispensa il biografo del farne cenno.

Il *Mosè in Egitto*, come venne rappresentato la prima sera, manca di odore tanto sublime, udendo il quale disse Balzac es-

sergi parso d'assincere alla liberazione dell'Italia, tanto meina speranza nel cuori più assupiti, tanto ricta gli animi più abbattuti.

L'atatorio terminare col passaggio del mar Rosso senza che gli Ebrei perdessero un tempo che dovea loro esser preziosa, e raccomandarsi all'assistenza divina. Ma quella scena finale era fredda e facea parer mosco e incompleto il melodramma. Inoltre, se i macchinisti teatrali visiera non brillato neppur oggi pel loro ingegno, tanto meno brillavano allora, cosicchè il mar Rosso non era rappresentato che da varie struce di tela mai dipinta, disposte le une dietro le altre a differenti alizee e sospese a corde troppo visibili per non distruggere l'illusione anco nella gente di facile contentatura, mentre un paio di comparse dietro le quinte dando l'addare a quelle struce, facean far loro un'attolera che spesso metteva alla scoperta le ass del palcoscenico e le gambe di chi lo traversava dritto allo scenario. Una simile conclusione compromettera l'auto di tutta l'opera. Gli spettatori erano partiti assai meno ben disposti verso Rossini di quelle che lo fossero i datti marini verso gli Ebrei. Il giorno dopo il maestro ragionava — in letto, al solito — cogli amici e co' conoscenti degli inconvenienti teatrali manifestati nella prima rappresentazione, quando entrò in stanza l'abate Tottola, librettista del *Mosè* e di quasi tutti gli scigarati aborti messi in musica da Rossini durante la sua scrittura con Barbaja.

Il Totale aveva avuto l'idea, per salvare l'edito, compromesso dalle idee del territorial, di aggiungere la preghiera, e questa volta l'idea era felice. Rossini dapprincipio fece il braccio, vedendosi costretto a scrivere ancora un pezzo di musica, ma finalmente, capendosi che anzi un anno, per una volta, e senza averci che fare, può dare un buon consiglio (1), saltò del letto, e mentre gli amici proseguivano a ciarlare come si ciarla a Napoli, gesticolando e facendo un baccano diabolico, si mise a scrobocchiare una quantità di battute in uno stugno staccato. In capo a pochi minuti Rossini uscì fuori dicendo neghittosamente: « Anche questa è fatta! Totale sarà contento ». — Di tal modo fu improvvisata la preghiera del Mosè.

L'introduzione venne scritta nel modo medesimo (2).

(1) Rossini aveva messo scente a prova la verità di questa massima. Raccontano i suoi biografi che egli, ascoltando una sera all'esecuzione di una pessima opera lirica, fu colpito da una frase nuova e leggiadra. Egli lesse fuori il tacchino e ne prende nota col lapis, dicendo all'amico che gli stava accanto: « Ne se servirà a tempo e luogo. È troppo buona per questa cosa... ». — Anche Molère era di mistiche larghe su tal rapporto: si sa bene dire: « Je prends mon bien où je le trouve ».

(2) Dopo aver rifiuto e tradotto la francese, pel Grand Opéra, il *Mosè* di H., cui fu dato il titolo di *Sigis de Corlaire* (1825), l'anno seguente Rossini rifecce il *Mosè* aggiungendovi tre nuovi pezzi, l'introduzione del primo atto, il finale del terzo e

Il *Mosè* fu preceduto dall'*Armida*, che Rossini scrisse subito dopo *La Ginevra* indra o che fu rappresentata al S. Carlo nell'autunno del 1817. L'*Armida*, benché assai applaudita, ebbe breve esistenza. Siccome essa appartiene piuttosto alla prima maniera che alla seconda di Rossini, basterà che volere condannata alla lotta Weber, e che ascrive tutta la fama di Meyerbeer ai suoi cinquanta mila franchi d'entrata, se ne mostra entusiasta. Il *Terzi* però un duetto delizioso, le *plus célèbres de tous*, dice l'avvenista dilettante: *Amor*, potente nome che con varia altri frammenti di quest'opera è rimasto nel dominio della musica classica. Anche l'*Afeloide* di Borgogna, data a Roma nel carnevale, precedette immediatamente il *Mosè*. L'opera ebbe discreto successo, ma non rivide più dappoi la luce della ribalta. Fu anche codesto un lavoro di transizione. Il cervello del maestro era di soprapparto: ci stava per mettere al

la scena e l'aria del soprano nel quarto. *Mosè* venne poi dato in Italia col titolo assai incompiuto di *Nuovo Mosè*: ma in Italia si ha torto di sopprimere, per il solito, i ballabili dei quali Rossini scrisse la musica. L'editore di musica Treppenaar che aveva comprato per 16 mila franchi la riduzione dell'*Armida* di Carlini, aveva perduto in questa folla speculazione i due terzi della somma. Rossini lo volle indennizzare di tal perdita cedendogli per otto mila franchi soltanto il *Mosè* per quale aveva già pagato lo stesso prezzo. Il *Mosè* fu la pietra angolare della fortuna del Treppenaar.

mondo un figlio prodigioso, ragione per cui tutti i germi che cercavano uscire prima di esso non potevano non essere che abortiti.

Nel maggio 1818 la Colbrand andò a Firenze, e Rossini profitto dell'assenza della bella amica (essa fu sua moglie solo quattro anni dopo) per fare una visita alla natia Pesaro, che lo accolse ebberostante.

Da ritorno a Napoli scrisse, un dopo l'altro, due spartiti: *Ricciardo e Zoraide* ed *Ermione*.

Il *Ricciardo e Zoraide* è un ritorno alla prima maniera, perciò a Napoli fu salutato con grande entusiasmo dai pedanti i quali non osavan più negare il talento del maestro. I critici di que' tempi pubblicarono, alla di lui maggior gloria, una lettera di Cimarra, datata dai Campi-Elisi, in cui il defunto compositore complimentava il vivente suo emulo d'esserli rimesso sulla carreggiata. Questo spartito è scritto per due primi tenori e per due prime donne, lorchè se rende difficile l'esecuzione: mancano i pezzi concertati; ma il duo del tenore e del soprano, al second'atto: *Ricciardo*, che veggo, è uno dei più belli e drammatici di Rossini; il duetto fra le donne rivali: *Che amaria e mai questa*, ornata il duo dello donne nella *Elisabetta*; havvi un quartetto sublime ed una pomposa introduzione.

L'*Ermione* (che è l'*Andromaca* di Racine) è un gallicismo massiccio. Rossini volle con esso provarsi nel genere declamatorio dei

compositori francesi della prima metà del secolo xviii. I Napoletani si annodarono a quella schiata di rociatovi cantati, e l'opera cadde, soprattutto grazie al libretto, monotono e senza'alta passione che l'ira. Ciò nullameno gli *Excudat* pretendono che Rossini consideri questo spartito come « il suo piccolo Gagliardi Teli Italiano ». Essendogli stato chiesto, per tradurlo in francese, il manoscritto ch'egli solo ritiene, dacchè dopo averlo ritirato dalla mani di Barbis e non consentì mai né stampasse altro pezzo all'infuori della cavatina del tenore, egli rispose non dover quel lavoro di predilezione rivedere la luce se non dopo la morte del maestro.

Dell'*Edoardo e Cristina*, composto dopo l'*Ernani* e prima della *Donna del Lago*, possiamo nel riferire le più celebri bulle commesse dal maestro.

L'8 *Donna del Lago*, data a S. Carlo il 4 ottob. 1818, fu innalzata dal pubblico alle antipatie che incominciava a provare per gli abbassamenti di voce della Calceoli. Nouzari contribuì a compromettere l'atto colle sue stuzzicature. Barbis, co' suoi modi, aveva fatto nascere un partito ostile al tenore, ai suoi cantanti, al suo teatro, e perchè Rossini ebbe a dire, nel consegnargli lo spartito della *Donna del Lago*: « Se fuchiano quest'opera, i fuchi saran tutti dovuti al tuo merito ». — Si fu la prima volta che il maestro rimase vivamente impressionato dall'infelice esito

d'un suo lavoro, e non seppe dissimulare il dispiacere sotto la maschera della indifferenza, della gaiezza e anche del ottimismo. Egli si venne, e lo si dovette perlar a casa sentachè desse segno di vita.

Poché ora dopo partita per Milano affine di porre in scena *Bianca e Fabiéro*,

La Donna del Lago è, più che una ispirazione dovuta all'autore del romanzo-poema, Gualtero Scott, una creazione originale. È una faccenda novella della novella maniera rossiniana: il suo stile vi si sviluppa, l'orchestra vi assume sempre più grandi proporzioni, le formule del classicismo vi sono rinnegate completamente. *La Donna del Lago*, ove non fosse lo scempista libertico dell'invincibile Totola, regnerebbe tuttora sulle scene italiane, e vi appartirebbe, com'è, l'opera romantica per eccellenza del versatile maestro.

Bianca e Fabiéro, specie di Foscari di annacquato, dato il 25 dicembre 1819 a Milano, pare invece, com'è, un pasticcio d'antichi pezzi d'altre opere rossiniane, meno qualche cantilena novella lasciata cadere qua e là quasi per elemosina al pubblico. Esso venne fustigato con una unanimità e delicatezza. Uomini, in gioventù, quella spariva, e, a dir vero, ci resta piacevolissima rimembranza di un bel coro di donne e dell'aria di Bianca: *O sarto beato*.

Tornato a Napoli colle pive nel sacco e col più trispi presenciammi nella testa, Rossini

composò il *Mozzetto II* (1), sopra un libretto il cui soggetto era stato fornito dal duca di Ventignana. Comunque il compositore ebbe in parecchie parti dello spartito l'etichetta d'una pompa veramente orientale nel suo stile immaginoso, pieno di fuoco e di splendore, l'opera, merco l'inflessa di cui parlammo poc'anzi, trovò un accoglimento glaciale. Né a Venezia s'ebbe dappoi esito più lusinghiero. Forse i pregiudizi dei critici prevalevano sul buon senso del pubblico. Il quale, in lavori alquanto astrusi e alla cui intelligenza è necessaria la meditazione, la d'uopo sia illuminato e, per così dire, condotto per mano dagli intelligenti, dai buongustai. Costoro invece non seppero grado a Rossini di scostarsi dalle tradizioni della musica italiana per assomigliarsi le forme di quella tedesca, affine di arricchire di nuove

(1) Il *Mozzetto II*, sotto il titolo di *Le Siège de Corinthe*, fu il primo spartito dato da Rossini al Grand Opéra. Al direttore di quel teatro, che allora si chiamava *Académie Royale de Musique*, Rossini aveva da lungo tempo promesso un'opera nuova. Ma intanto crescendo il bisogno di qualche novità per la languente scena di quel teatro, fu proposta al maestro di riflettere alla francese taluna delle sue opere antiche, e Rossini accettò tanto più volentieri in quanto che la massima parte de' suoi spartiti era caduta nel dominio pubblico, e ognuno vi faceva men buona, crescendo il sovrappiù nel crescere della reputazione del Rossini a Parigi. Per citare un bel fatto, all'Odéon fu dato un *Arminio*, nel settembre 1836, l'altamente composto di pezzi

tinto la sua tarolozza e di spaziare su più ampio orizzonte.

Chechè ne fosse, Rossini s'addeò momentaneamente all'arte, e come per incanto dispetto, s'ammogliò. Per buona sorte, se con quel matrimonio desse addio a Napoli, e poco stante all'Italia, l'arte doveva aver di nuovo e ben presto i suoi più ardenti abbracciamenti — i soli che sieno stati per lui fecondi di poete.

VIII.

La luna del miele era stata preguistata dai nuovi sposi con tanto sbacconcellatore, che Bologna, ove erano recati a firmare il contratto, non ebbe attrattive sufficienti per ritenerli nella propria mura. D'altronde la Calceud aveva ancora da assuire alcuni

colli di pianta alla *Semiramide*, alla *Concordinale*, alla *Giorno lagira*, al *Mosè*, al *Tancrodi* (?), alla *Estera*. I sedicenti cantanti invece avendo esempio della musica e il melodramma cadde poco stante. Rossini voleva dire a proposito di questo raffazzonamento che « gli italiani avevano voluto da Arlecchino, ed avevano sviluppato a sua spese il carmenale ». La *Silva de Corinthe* ebbe completo successo e fu ragione della chilla determinazione presa da Rossini di adattare il *Mosè* ai gusti francesi e alla esigenze del *Grand Opéra*.

(?) Il *Tancrodi*, dopo lunghe van d'attesa, ricomparve nell'estate seguente 1836 al Teatro Italiano di Parigi.

mesi di scrittura prima d'emanciparsi completamente dal giogo di Barbais e dalle umiliazioni inflitte dai Napoletani.

Fu d'uopo tornare per una stagione a Napoli. Barbais si riconciliò, e ne fece la vista, e Rossini, in buon punto, volle lasciare ai Napoletani desiderio di sé, facendo loro udire, prima di seguire sua moglie a Vienna ove era chiamata da lauta scritture, uno spartito che per una delle solite reazioni del pubblico venne esaltato, nel primo bolero dell'entusiasmo, su tutti gli altri e fu proclamato siccome il capolavoro rossiniano.

La *Zelmira* (tale fu il regalo di nozze fatto da Rossini ai Napoletani), rappresentata nel carnevale del 1822, è tratta da una tragedia francese del De Belloy. In quest'opera il maestro si mostra più filosofico, più castigato, più profondo che in tutti gli altri precedenti spartiti. Il canto è meno scremato di gorgheggi, la tinta drammatica vi domina e non più che nell'*Otello*, l'orchestrazione, per dirlo con termine barbaresco ma tecnico, è metodicamente elaborata. I giornalisti di que' tempi ebbero il cuore di scrivere che quanto *Mosè* superava in bellezza e in perfezione tutte le altre opere di Rossini, altrettanto la *Zelmira* superava *Mosè*: critica stampata, giudizi sperticati che parrebbero stauzeze e mattie se non si facesse la debita remissione ai tempi, alle circostanze, ai fatti antecedenti.

All'incontro, una delle più deliziose partizioni di Rossini, *Maisie di Shabran*, spet-

tante, gli è vero, alla sua prima marcia, veniva, nel precedente carnevale (1891), sa male accolta dal pubblico romano che l'imperatore ricusò di pagargli il modestissimo onorario convenuto, allagando non avergli il maestro fornito se non una merce di paccottiglia. Eppure ai teatri italiani di Vienna, di Parigi, di Londra, di Pietroburgo, di Nuova-York, senza parlare d'Italia, la *Motilde di Shalran* è, per aspritudini del gergo teatrale, il cavali di battaglia delle prime donne e dei tenori a cui la musica verdiana non ha sottratto del tutto dalla laringe la facoltà di modular trilli, gorgheggi e altri ricami vocali singuolarissimi.

Da Vienna, ove Rossini si recò con sua moglie nel 1859, ed ove ebbe accoglienze festive ed entusiaste, passò il maestro a Verona, pel cui famoso Congressò egli scrisse il *Fero Ossaggio*. Si fu un tributo di gratitudine, anziché una dimostrazione politica a piè della Santa Alleanza (otto il quel titolo fu dapoi di nuova rappresentata) per contraccambiare la gentilezza dei celebri personaggi collà convenuti, i quali recaronsi ad onore di audargli a far visita, e primo di tutti Chateaubriand.

Il *Fero Ossaggio*, a parlar schietta, è una caprovia pastorale, una rievocazione o rievocatura di pezzi speltanti ad antichi lavori del maestro, il quale per quell'agevole operazione intorcò un cannone di lingua.

Il signor Blum qualifica anzi agarbato-

mente questa piccola *bonna* presa dal grande compositore verso gli illustri impresari di tanta illustrissimi monacchi, siccome un *bour* è la *Mascurilla*, e ci fa sapere che Rossini, subito dopo la esecuzione della cantata, reclamò la partizione col pretesto di farvi aggiunte e correzioni e se ne partì l'indomani per Venezia, senzachè il poco ispirato Omaggio, vero o falso che fosse, abbia mai più rivisto la luce.

Ed eccoci alla *Semiramide*, l'ultimo lavoro, come abbiamo più volte avuta occasione di commentare, scritto dal Rossini per l'Italia. A comporre codesto lavoro colossale, donde facilmente trarrebbero cantilene e melodie da arricchirne tre opere, basterebbe cinque settimane. La prima rappresentazione ebbe luogo alla Fenice il 3 febbraio 1823. Gli amici di Rossini, il maestro medesimo cantavano su d'un auto scuro, trionfale. Alla fine del prim'atto, che dura due ore, il rispettabile pubblico ricorreva in platea sapientemente!

« A questo spartito — osserva giudiziosamente il *Blaze* — non manca, per essere un capolavoro, che un po' di quello spirito di coesione e d'ordine il quale rinvigorisce (anche troppo, aggiungiamo per conto nostro) nei maestri tedeschi. . . . Le risorse tecniche, le reminiscenze, le riempiture, o, come diremmo usando un'energica espressione familiare ai poeti, i faccetti, sono i grandi scogli a cui non naufraga ma ab-

bene pericolosa e riporta avarie la immaginazione incurante di Rossini. Eppure il colico speciale d'un soggetto non gli sfugge giammai.... Egli è sempre al livello del tema che tratta, ma, a motivo delle confusioni sotto il cui impeto compone, il sentimento ed il calore del soggetto, invece di circolare in tutte le parti del suo lavoro, concentrasi sovra pochi punti ».

E della *Semiramide*, così ingiustamente trattata a Venezia e, poco dopo, così trionfalmente ricevuta a Napoli ed a Vienna, scrisse una specie di analisi distaccata il Mery in una delle sue novelle (1), della quale vorrei non fosse mai scompagnata una biografia completa — nè tale è il breve nostro cenno — del restauratore della musica italiana.

Semiramide parve destinata a rincuorargli a Parigi le mortificazioni da essa procurate all'autore in Venezia. Dopo lungo pianto fra la Giuditta Pasta e la Mairville Fodor, ambidue reclamanti la parte d'Arace, l'opera coll'andò in scena il 9 dicembre 1825 e dovette ivi pure soccombere. All'incontro degli eroi antichi, Rossini fu minacciato della rocca Tarpeia innanzi di scendere al Campidoglio. È questa soprattutto la storia delle sue vicende a Parigi, ove egli giunse, per la

(1) Trattasi nel volume della *Bibliothèque des Chœurs de feu*, edita da L. Bachelet, Libraire-Conteur et Nouvelliste. Il si racconta I: La *Semiramide*.

prima volta nel mese di maggio 1823⁽¹⁾ scendendo in una modesta casetta nella via Rambeau, antitesi perfetta di quella tutta elegante e splendida ch'ora si possiede nella via Ville d'Avray, ove si trascorre l'inverno, mentre nell'estate si delizia fra le amene ombre della sua villa di Passy, sedotto, più come madre assiste il figlio che come moglie il marito, dalla signora Olimpia Felissier da lui sposata pochi mesi dopo la morte della Colbrand.

A Parigi il principale suo pilota nella prima traversata sul mare magnum di quella che venne detta la moderna Babilonia, si fu il maestro Panzeron, che gli era diventato amico a Roma nella famosa prima rappresentazione del *Barbier de Sévigne* alla quale il solo compositore francese applaudiva, mentre tutta l'auditoria fischava.

Rossini passò allora un mese soltanto a

(1) Azzo in questa data non sono d'accordo i principali biografi di Rossini. Maie la porta al 16 dicembre 1822, e dice che la sera stette in città Rossini giuocando colla Colbranda a Parigi, volle andare al teatro del Grand Opéra ora rappresentarsi *Le Diable au Village*, nemico e paroli di Giugliacomo Rossini. Quel biografo narra che alla domanda italiana disse al maestro: « Sentendo quella patercoleria prego me bene? » e disse dovete credere impossibile nel mondo della tua? » Al che rispose il maestro: « No davvero. Non mi figurava di venir nella di meglio. È musica da Stacciò ». Nel 1823 Rossini c'ebbe la prima onorificenza della Francia: si fu nominato membro dell'Accademia, in onore di Paisiello.

Parigi. Egli si recava di lì a Londra ove dovea mettere in scena un'opera nuova di cui scrisse un'atto soltanto, essendone impedito, come in principio notammo, la rappresentazione dal fallimento dell'imprenditore. Intitolavasi *La finta dell'aria*. Sembra che il caso favorisse l'aspirante di Rossini a scrivere sopra soggetti lentasidici. Colla stessa cinque mesi, vivendo nella intimità di Giorgio IV. L'aristocrazia inglese, al momento della sua partenza, gli fece un presente del valore di 50 mila franchi. Al suo ritorno, già stanco più che se avesse composto mezza dozzina di spiriti (egli lo confessò sovente), andò a riposarsi a Parigi, ove, invece, gli strapazzi giocardi, le veglie, le cene, i banchetti a cui parve voler rinsingere l'attività della sua vita, portarono il primo colpo alla sua salute.

Il governo di Carlo X gli offerì le più elevate posizioni: si ricusò tutto, e Conservatorio, e cappella reale, e direzione del teatro italiano. Ciò non toglieva ch'egli agguasasse un impiego e con questo un cospicuo emolumento. Merchè le premure de' suoi amici, fra i più intimi e fedeli de' quali è stato il banchiere barone Agudio, che lo assistè a varie sue operazioni finanziarie a cui principalmente debbe Rossini il suo attuale benessere, ottenne il posto d'apertore della musica di corte in Francia con uno stipendio di 25 mila franchi. Il possesso di codesta ambita sicurezza garantì le ire del compositore

francesi, grandi e piccoli; la perdita della pensione sotto Luigi Filippo, irritò grandemente il maestro, facile alle antipatie come alle simpatie, il quale per suoi pungenti epigrammi contro il regime costituzionale si attirò allora e conservò tuttavia l'epiteto di caduto, ch'ei divide in buona e numerosa compagnia.

Si fu per l'incoronazione di Carlo X a Rheims ch'ei compose nel 1830 un'operetta di circostanza col titolo: *Il viaggio a Rheims e L'albergo del giglio d'oro*. In figura un rappresentante d'ogni nazione, il quale cantava l'aria sua nazionale. Intercalato all'opera era un balletto la cui musica venne trovata squallida. La critica si mostrò severa a questo lavoro. I critici musicali lo dissero esente di fantasia e d'incorazione, e il *Globe*, allora gigantesco portatore d'opposizione costituzionale sentenzia, « esser la carriera di Rossini anzi prossima a finire ». Il *Viaggio a Rheims* venne poi da Rossini fatto in gran parte nel *Conte Ory*, il più gioe e gentile gioiello dell'opera comica francese.

Ma fra il *Viaggio a Rheims* e il *Conte Ory* (1) collocansi per ordine di data *L'Assedio di Corinto* e il *Mosè*, rappresentati in

(1) Del *Conte Ory* fu gli Escudier una intelligente analisi. Comunque la reputazione di Rossini fosse già stabilita e gigantesca quando venne rappresentato il *Conte Ory* (28 agosto 1836), simultaneamente gli epigrammi non furono risparmiati al maestro mentre si procedeva alla composizione di quell'opera.

francese all'Opéra, mentre al teatro italiano il repertorio in voga consisteva quasi esclusivamente dei lavori rossiniani.

Un anno più tardi, cioè il 3 agosto 1830, la rivoluzione musicale compievasi sul teatro francese. Gagliardo Tall inaugurava un nuovo regno: ex facie di Rossini non più un compositore italiano per eccellenza, ma il primo compositore del mondo.

Ed in proposito di questo colossale lavoro di Rossini, il vero coronamento dell'edificio da esso fabbricato in quindici anni, vorremmo ancor una volta citare le parole dottamente eloquenti del nostro Focesi, se non che, lo spazio mancandoci, preferiamo non dir nulla piuttostochè dir troppo poco. Solo riferiremo un motto di Gaetano Donizetti, il quale interrogato qual fosse il suo sentimento intorno al Gagliardo Tall rispose: « Il primo è il terz'atto di quest'opera gli ha fatto il Rossini: il secondo l'ha fatto Iddio ».

Dopo la rivoluzione del 1830 il capolavoro rossiniano fu gittato fra gli scarti. A vari intervalli ne venne rappresentato un atto o due, affine di lasciar tempo alla gente per venire a vedere il ballo. Né oggi suol diversamente adoperare verso il Gagliardo

Lo si accusava di voler portar la fama all'Opéra e gridarvan per anticipazione alla profanazione ed all'anarchia. Del resto, agli occhi del dilettantismo del Grand Opéra, il Conte Org rimane sempre imbastito d'una musetta originale: la musetta della parte buffale... »

Tell. Mentre gli aborti musicali del principe Poniatowski e di altri incetti del regno musicale sono messi in scena con aforze pompose ed eseguiti con religiosa solennità, il poema sacro del Dante della musica serve come *letet de rideau*?...

Un giorno, intanto il 1836, Duponchel, allora direttore del Grand Opéra, incontrando Rossini, e Massiro — gli disse — dovete esser contento, bisogna si rappresenta il terz'atto del Guglielmo Tell.

« Tutte latine?... » rispose Rossini col suo fare un serio e molleggiatore.

Al linceo Duprez dovettero i Francesi la risurrezione del Guglielmo Tell. Tel fatto avvenne nel 1836, e dopo otto anni d'anonata sepolcrale, il morto fu trovato infallibilmente più vivo di tutti gli altri cadaveri ambulanti a cui si fan passeggiare quelle scene per le quali, dopo il Guglielmo Tell, Rossini ha promesso di scrivere ancora tre nuove opere, quelle opere che forse sono il tesoro ch'ei lasciò in retaggio alla nascente generazione dappoi che i suoi contemporanei gli parvero — e forse non ebbe torto — immeritevoli d'ascoltarle.

Intanto, mentre Duprez lo rivendicava in Francia, Rossini se ne tornava in Italia (1).

(1) Rossini si rimpatriò, appunto nel 1838, Rossini fece, in compagnia del barone Rothschild, un viaggio turistico trionfale nel Belgio e nel Reno. Leopoldo re de' Belgi lo decorò del suo ordine: gli

Dal *Capitaine Tell* in poi si non volle più fosse più parlato di musica. Nella sua indifferenza, nel suo disprezzo per l'arte che lo ha fatto immortale havvi troppa affettazione per non ravvisarvisi l'indignazione e il dispetto ridotti allo stato di cronismo. Gli uomini mediocri o malvagi nascondono le loro cattive passioni sotto la maschera e l'orpello di tutte le vaine teologhi e cardinali. I veri uomini di cuore e d'ingegno nascondono le loro virtù, stanche di vederle ottaggiate, sotto il manto del cinismo o dell'apatia. Fra questi ultimi è Rossini.

Nei quattordici anni passati a Parigi Rossini sembrò in apparenza il modello del bonhomme, un Casanova per le avventure, un Bivarol per gli epigrammi che di lui si registrano a migliaia. In sostanza ci fu l'italiano; egli fu profondo filosofo ed accorto uomo di mondo: non s'impose a nessuno, nè volle che nessuno gli si imponesse; e quando l'entusiasmo del pubblico parve raffreddarsi, ei cercò e trovò distrazione nella gastronomia e compenso nella platonica.

Magistrali della ingiustizia degli uomini di Stato succeduti a quelli di Carlo X (2), e

forono dalle serenate, feste, bombette. Durante il suo soggiorno a Parigi, dal 1822 al 1838, fece gli altri suoi viaggi, fece una gita in Spagna nel 1828, la compagna del banchiere Agudo.

(2) Ci piace constatare come tutti i biografi francesi di Rossini, meno lo speditore Morecourt, siano unanimi nel deplorare l'ingiustizia del governo succeduto

che, come dicemmo, l'obbligavano ad un lungo e scandaloso processo per ottenere il pagamento di una pensione che eragli stata concessa con decreto firmato di proprio pugno da quel re il quale, chioschè volessete dare, accordava pensioni a Victor Hugo, a Lamartine e ad altri sommi, ricompense più luste e più proficue di quelle tante onorificenze di cui i successori sovrani hanno esclusivamente fatto tributo al genio, supponendo forse ch'ei si nutrica, per la stessa sua natura, più di fumo che d'arrostio; contristato forse dal vedere Aubin e soprattutto Meyerbeer sorgogli allato rivali, ed essergli impudentemente scaraventati in faccia dai critici contemporanei come moneti ed esuli trionfanti, Rossini s'usò sempre più e più, dal 1830 all'epoca della sua partenza per l'Italia. Dell'elegante suo alloggio sul boulevard Montmartre in cui Stendhal (1), Balzac e gli

alla caduta del ramo prinicipale dei Borboni. « Qui s'ait par quelles vaines intrigues — esclama gli Eclairés — on s'est parvenu à arrêter dans sa marche ascendante ce génie de la musique et combien de chefs-d'œuvre y a perdus la France? Ceux qui étaient alors chargés de la direction des arts, s'avaient-ils pas quelque intérêt personnel à éléver d'autres ambassadeurs sur le pavé de la popularité?..... A trente-sept ans, au milieu de tous les reponnements de la gloire, Rossini a fermé la porte de ses insperances et s'est enfui vers dans le bon sens de silence. Voilà ce qui est vrai, et ce que l'histoire doit constater ».

(1) Stendhal querè anzi a popularizzare, nel primo

Esordire col mostrano tener corte bandita da qui propositi, di allegre voglie con amici numerosi, il maestro andò ad appollaiarsi nelle soffite del teatro italiano, sulla piazza Ventadour. Per salire sino a lui era mestieri attraversare un dedalo di corridoi stretti e bui, di scalette ripide e contorte da porre la confusione nel cervello più ordinato e da far perdere il sentimento della topografia. Allora Rossini era socio coi signori Roberto Severini nell'impresa del teatro italiano, e guadagnava per sua parte circa centomila franchi ogni stagione. Egli diceva a chi gli voleva dar tetta, essersi alloggiato al quinto piano per motivi di salute. Ed infatti seguiva un regime igienico assai singolare, avendo per base l'esercizio straordinario del corpo, e per scopo la produzione di un'abbondante traspirazione. Preoccupato della propria salute e poco fidente nei medici, si mise allora a studiare la medicina e vi si rese sì esperto da poterne parlare a profuso. Al suo teatro, Bellini e Bonizotti — i due idoli del giorno — facean le spese del repertorio. Rossini non voleva mai sapere che cosa si rappresentasse: ei non si occupava che della cantata e parlava più spesso al bullettinista che al direttore d'orchestra. « Chiunque frequentava il teatro italiano in quei tempi — narra

tempi, il conte di Rossini in Francia, mediante il *feuilleton* musicale ch'egli scriveva allora nel *Journal des Débats*.

nata scandalosa del giorno, pettegolezzi e ciarle che lo divertivano grandemente. Una sera la Giulia Grisi, ch'è di vista corta, gli passava davanti senza riconoscerlo. Rossini la chiama, e la celebre cantante, dopo essersi volata a guardarlo con estanza: « Oh, sentiammi per carità, caro maestro — gli disse a guisa di apologa — ti avevo preso per un scrivano (1).

A Bologna, ora Rossini ha un palazzo di cui Dumas e cento altri viaggiatori romanzieri hanno fatto l'inventario, si pare dimenticare affatto la Francia e soprattutto la musica. Costa dormiva bene e mangiava meglio: le più forti sue emozioni erano prodotte da una partita a carte in cui la più modesta

(1) Sappiate in quei tempi di quaresima di mente lo lasciò peraltro in pace il denaro della musica. Un ultimo suo scacco nel punto di trovarsi disonesto per aver perduta al gioco la somma di 6,000 franchi che gli era stata affidata, ricorse a lei disperato. Quella somma gli occorreva dentro tre ore. « Ma come! — esclamò Rossini — sommo franchi... Ed io che ho mandato via tutta il mio denaro tre o quattro giorni fa! Basta... ferma domani, e ad ogni modo il denaro ci sarà — Un'ora dopo l'editore Treppenas perdeva all'esito della sua partita per ripetergli l'assillato già a società rivelata alle sue orecchie da tutta Europa, cioè che la sua musica mirabile era un fiuto connesso alla povertà e che bisognava far qualche cosa... Rossini in guarda bene, però un poco, e poi lasciandola correre una promessa vaga, gli domanda la partita stimata franchi... Treppenas prende la palla al balzo, e gli chiede in cambio e per qua-

borsa non avrebbe potuto compromettere. I prelati erano i suoi più frequenti ospiti, forse perchè sono essi i migliori gastronomi e i più facili coloni, forse per una predilezione istintiva motivata dalla piacevole ricordanza da lui serbata del cardinale Beccole Casolari, grande dilettante di musica ed uno dei più intimi amici e de' più entusiasti ammiratori di Rossini. Sotto pretesto di ristabilirsi in salute, si condusse per vari anni, nella quiete e della Bologna, una esistenza da episcopo eremitico, ed il suo unico credo era quello del Morgante di monsignor Palen :

3. Io non credo più al nero che all'arancio,
Ma nel cappelletto è l'uso o vealio arrosto :

—

l'uso qualche canzoncina, . . . » E quale di queste canzoncine vi abbaglierebbero per farvi subito franchi? — gli domandò il maestro luterale d'istinto. « Otta o dieci . . . tanta da farne un Album », « Or bene, m'è caro edificar, l'ordine staccato alle sei, a sua disposizione di portarmi i sonetti franchi », Alle sei i due contraccantisti d'istinto. Essendo però vicino Tropea. Le canzoncine erano dodici invece di otto. Esse sono tuttora sul leggio di tutte le distinzioni, e al primo loro apparire dicono ferrea: l'Album edia del Tropea contiene otto arie e quattro duetti, cioè: 1. *La Promessa*, canzonella; 2. *Il Risveglio*, id. 3. *La Partenza*, id. 4. *L'Orgoglio*, arie, 5. *L'Invidia*, bolero, 6. *La Fanciulla delle alpi*, lirica, 7. *La Gita in ginecra*, barcarola, 8. *La Donna*, canzonella; 9. *La Regata Pesarese*, notturno; 10. *La Primavera*, id. 11. *La Serenata*, id. 12. *I Marinari*, duetto.

Ma soprattutto nel buon vino ho fede,
E credo che sia salvo chi gli crede. (1)

Ciononostante nel novembre 1844 si lasciò pubblicare a Parigi, dall'editore Troupenas, tre cori religiosi, intitolati *Fede, Speranza e Carità*, oggi familiari a tutti i dilettanti di musica e spensierismo eseguiti nei pubblici concerti. Due di quei cori erano antichi. In quanto al terzo, fu dono: un regalo di Bossini all'editore. Ecco l'aneddoto che lo concerne. Quando Troupenas andò a chiedere a Bossini, allora a Parigi, il permesso di stampare i due primi cori, il maestro gli disse: « Sarei accusato di gretteria se vi lasciate pubblicar così soli questi vecchiumi. Voi li volete intitolare *Fede e Speranza*. Bisogna necessariamente aggiungerci la *Carità*. Ecco il terzo coro ». Il primo saggio di musica sacra composto da Bossini risale al novembre 1819, in cui scrisse, in trentasei ore, una messa solenne eseguita a Napoli nella chiesa di San Ferdinando, in occasione della festa della Madonna dei Sette Dolori. Il maestro Reimondi vi lavorò con Bossini. Strindhal ne parla con entusiasmo. Biber invece cita il giudizio di un tal consigliere di Milano, del tutto sberleffiato. Probabilmente la verità sta nel mezzo, e la messa di Bossini, come tante altre cose, non merita

di cui parla d'honneur, si sente indignità.

Nel 1832, ad istanza dell'amico Aguado,

(1) *Morgante maggiore*, Canto XVIII.

Rossini compose il celebre *Stabat Mater* destinato per l'abate Varela di Madrid. Lo *Stabat* fu uivato due mesi dopo, e l'abate regalò a Rossini una tabacchiera ornata 5,000 franchi. Due anni dopo, quella *Stabat* fu cagione di un processo scandaloso e di aspri polemiche. L'abate morì, e gli eredi venderono lo *Stabat*, nel 1841, all'editore Augégar. Rossini montò sulla furia per l'annunciata pubblicazione, tanto più ch'era incompleta, avendo egli scritto solo sei pezzi, ed il resto essendo fattura del Tadolin, allora direttore del canto al teatro italiano di Parigi. L'orchestrazione era in piccole proporzioni, sicchè lo *Stabat* fu destinato ad essere eseguito in un convento. Rossini, da Bologna ove era allora, scrisse al Trouponas per dirgli che metteva a sua disposizione il proprio *Stabat*, rifatto e completo, incaricandolo d'intener processo all'altro editore. Trouponas glielo pagò seimila franchi, e lo vendè per ottomila agli Escudier che, dopo molti pourparlers, lo fecero eseguire al teatro italiano della Grisi, della Albertoni, de Mario e de Tamburini. L'esecuzione, ch'ebbe luogo il 7 gennaio 1842, suscitò un frenetico pregiudizio, a cui contribuirono non poco lo scandalo del processo pendente e le rivelazioni degli editori, abbenchè Rossini scrivesse espressamente da Bologna: « *Tâchez de ne pas trop blâmer dans les journaux sur le mérite de mon Stabat, car il faut éviter que Ton se fâche de vous et de moi* ». I due diret-

tori del teatro italiano e del Grand Opéra, Barmoy e Leone Pillet, che avevano rifiutato di far eseguire a spese comuni cogli Esceudier quel capolavoro, dopo il clamoroso successo, andarono ad implorare gli editori, i quali mostrandosi di fatto meno ostesi di quello che lo sono in religione, si contenterono di un guadagno netto di dodici mila franchi, mentre avrebbero potuto ritirarne altri di più. Il processo fu vinto da Rossini. Lo *Stabat* venne di nuovo cantato al teatro italiano nel 1854, con non minore successo. Esso fu eseguito in Italia nel 1863, prima a Bologna, poi dapertutto, e l'esito riuscì lusinghiero. Lo spazio ci manca a registrare le particolari bellezze di codesto poema sacro, che a taluni pare troppo profano, ma il quale, senza avere la tenebre severità del quadro religioso dello Schœvone, ha tutta la splendida e casta venustà delle Madonne di Raffaello.

I crescenti socacchia del grande maestro s'aggravarono talmente da costringerlo a recarsi di bel nuovo a Parigi per farsi sotto la cura del celebre Cruvel, suo medico ed amico. Ciò avvenne nel maggio 1863. La folla si accorse alla sua casa, ma pochi eletti soltanto furono ammessi. La signora Olympia Pélissier accompagnava allora per la prima volta quegli che tre anni dopo fu suo marito. La malattia di vecchia, complicata d'una affezione nervosa che lo rendeva malato di mente quanto di corpo, esigeva le massime cure.

Era gli interdette di scrivere e di parlar lungamente. Per oltre tre mesi stette segregato dalla società. Finalmente la malattia diminuì d'intensità: ma la solitudine e i fisici dolori avevano insosperto la sua indole ed affossato la sua immaginazione.

Rossini lasciò Parigi nel settembre 1843 e tornò a Bologna, donde le ansietà e la licenza della plebe irritata dai demagoghi lo scacciaron nel 1848. Egli corse a rifugiarsi nella villa Medici presso Firenze, ove rimase sino al 1855, non facendosi tranne che per un intimo circolo d'amici. Ei non consentì a presentarsi in qualche modo al pubblico se non dietro premurose sollecitudini di Leopoldo II e di sua moglie, bramosi d'udir il Guglielmo Tell, di cui egli diresse una rappresentazione, avvenuta, se la memoria non ci inganna, nella sala monumentale del Sarcophagi, in palazzo Vecchio, per solenne occasione.

Nel 1855 i sintomi dell'antica malattia si rianavarono, ed egli, lasciando le storiche ombre della villa e il quieto suo palazzo di via Larga, tornò verso a Parigi, donde non è più uscito.

Abbiamo detto qual sia la vita che adesso egli vi mena. L'umor nero del malato si dissipò a poco a poco, e con esso il parti pris, il sic, se così vuoi, di parlare di cucina e di antiche avventure galanti collo stile poco casto del Cechi anziché di musica e di letteratura. Il pianoforte, bandito a Bo-

logna ed a Parigi nelle fasi più critiche della malattia, tornò ad essere il mobile principale dei salotti di Rossini nella sua villa di Passy e nell'elegante sua casa presso la chiesa della Maddalena. L'Europa ricominciò a popolarsi quelle sale con tutti i suoi rappresentanti, in pellegrinaggio, come ammiratori o come interessati speculatori presso le individualità artistiche più originali e forse più grande di quanto altre ne vanti il secolo. Il gusto del comporre fece in lui per esso ritorno. Gli appendicisti dei giornali parigini non mancavano di tanto in tanto di assistere colla precisione del Muscadin che annunzia i crepuscoli dell'alba e della sera, ogni parla novella uscita dalla miniera inesauribile del suo intelletto. Parliamo sia da principio di questi centri del Canto dei Titani. Pochi giorni fa era annunciata la pubblicazione d'un nuovo componimento: *La canzone del lago di seta*, a beneficio degli affamati operai di Lione. Oppressa la vita del grande compositore non è che un tessuto di omaggi, di onorificenze, di domestico benessere interrotto e varcato da piacevoli distrazioni. Le sue statue adornano i templi delle sue glorie (1). In varie città d'Italia venne dato il suo nome a nuovi

(1) Tanto nel vestibolo del Grand Opéra quanto in quello del teatro Italiano gli fa insigne una statua marmorea. L'inaugurazione di quella che adorna il portico del Grand Opéra, lavoro del sig. Bœr, ebbe luogo il 9 giugno 1846. La più recente com-

ed eleganti patrí. La posterità ha cominciato per esso, e la gloria si spogliò della corona di spine che è quasi sempre indivisibile compagna della corona d'alloro.

Forse, se lo spazio ci consentisse, ci rizzarderemmo ad una critica disamina delle varie massime musicali a cui si addò la mossa rossiniana. Ma, per oggi, dobbiamo rinunziare a tale assunto. Rossini lo rappresentò l'uomo del suo tempo e del suo paese. Se è vero che precipua caratteristica del genio sia il non lasciar dopo di sé le cose al punto in cui le trovò, nessun genio fu giuocoso tanto inventore e rivoluzionario quanto il genio di Rossini.

Il primo di Rossini parla la data del 4 aprile 1802. Ben vortosa battuta scritta su questa sola parola: *Locus Dni*. Rossini crasi impegnato a scrivere qualcosa pel giornale *Il Progresso Artistico*, altra volta intitolato in quelle parti, e quando il suo direttore Raffaele Faresi ebbe deciso di dar fine alla pubblicazione di quella interminabile effemeride, si affrettò a reclamar da Rossini un *De profundis*. Il maestro si ritirò al fatisco ufficio, ed ivi scrisse questa canto, accompagnandolo col seguente biglietto (in italiano): « Il gentilissimo C. ti consegnerà la presente, unitamente al *Locus Dni* da te e dal Faresi dimissionati: dirai a quest'ultimo che le battute precedenti il canto esprimono il dolore degli amatori volendosi nell'avvenire privi d'uno sprone e d'uno direttore modello da cui l'idea ha tanto bisogno! Il mio dono è ben meschino; quando penso però ch'egli è destinato a dei provinciali, mi do pena... »

L'Italia gli deve soprattutto il vano d'essere proclamata regina e d'aver dominato pur tuttavia sul mondo intero appunto nelle epoche più funeste del suo morale abbattimento e del politico suo servaggio.

FINIS.